Musikwissenschaftliches Institut der Universität Wien und Gesellschaft
zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Österreich

WIENER MUSIKWISSENSCHAFTLICHE BEITRÄGE

Unter Leitung von Othmar Wessely

Band 14

Wiener allgemeine musikalische Zeitung

2. 1.—29. 12. 1813

Herausgegeben von
Ignaz Franz von Schönholz

Mit einem Vorwort von
Othmar Wessely
und einem Personen- und Sachregister von
Peter Krause und Ute Schippel

1986
VERLAG HERMANN BÖHLAUS NACHF. WIEN-KÖLN-GRAZ

CIP – Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Wiener allgemeine musikalische Zeitung.
– Nachdr. – Wien; Köln; Graz: Böhlau
1813.–Nachdr. d. Ausg. Wien, Tandler, 1813.–1986.
(Wiener musikwissenschaftliche Beiträge; Bd.14)
Enth.: 2. 1.–29. 12. 1813.– Ursprüngl. mehr nicht erschienen
ISBN 3–205–00562–7
NE: GT

Reprint der Originalausgabe 1813 nach
den Exemplaren des Reuter-Wagner-Museums Eisenach
und der Musikbibliothek der Stadt Leipzig

© ZENTRALANTIQUARIAT
DER DEUTSCHEN DEMOKRATISCHEN REPUBLIK
LEIPZIG 1986

Ausgabe für
Hermann Böhlaus Nachf. GmbH Wien
Wien · Köln · Graz 1986
ISBN 3–205–00562–7
mit den Alleinvertriebsrechten dieser Ausgabe
für Österreich, die Bundesrepublik Deutschland, Berlin (West)
und die Schweiz
Druck: (52) Nationales Druckhaus, Betrieb der VOB National,
Printed in the German Democratic Republic
Ag 509/60/1985/1516

Maresch del.

L. Zerlinger sc.

Der Cdeon-Saal in Wien.

Zu haben in Wien, im Bureau der Theaterzeitung, Rauhensteingasse №820.

Vorwort

Will man Musikzeitschriften als *„periodisch regelmäßige oder auch zwanglos erscheinende, mit fortlaufenden Nummern und Daten versehene gedruckte Schriften, denen die Absicht einer unbegrenzten Erscheinungsdauer zugrunde liegt"*[1], verstehen, wird man derartigen Publikationen – jedenfalls im deutschen Sprachbereich – erst im ausgehenden 18. Jahrhundert begegnen[2]. In Österreich treten derartige Presseerzeugnisse noch später auf. Sie begegnen erstmalig jedoch nicht in Wien, wie man annehmen möchte, sondern in der obderennsischen Landeshauptstadt Linz. Denn hier beabsichtigte der ungemein vielseitige Franz Xaver Glöggl (1764–1839)[3] bereits im Jahre 1797 eine musikalische Zeitschrift herauszubringen[4] und konnte tatsächlich im Jahre 1803 eine *Musikalische Monatsschrift* erscheinen lassen, die es zwar auf nur vier Nummern brachte, jedoch am Anfang der österreichischen Musikpublizistik steht. Nach dem Vorbericht in der ersten Nummer des Blattes sollten in ihm *„Auszüge aus den besten musikalischen Schriften, . . . theoretische Lehrsätze im allgemeinen, so wie für einzelne Gegenstände; historische, kritsche Nachrichten von dem Musik- und Personalstand mehrerer Kapellen, und Hauptstädte, von Todfällen, Vakaturen, Beförderungen &c.von Aufführungen der Kirchen-, Theater-, Kammer- und Tanz-Musiken; kurze Biographien der Tonkünstler, Anekdoten &c."* sowie *„Anzeigen von alten und neuen Musikalien, Instrumenten, Pränumerationen &c."* geboten werden[5].

Will man die dem Theater (und damit auch der Musik) gewidmeten Presseerzeugnisse ebenfalls einbeziehen[6], folgten dem in den Jahren von 1804 bis 1816 in Wien erscheinende Wiener *Hof-Theater-Almanach* dann zwei kurzlebige Zeitschriften, eine *Monatsschrift für Theaterfreunde* (Wien 1805–06) und das *Wiener Journal für Theater, Musik und Mode* (Wien 1806), weiter die von Adolf Bäuerle (1786–1850) begründete *Wiener Theater-Zeitung* (Wien 1806-60), Ignaz Franz Castellis (1781–1862) kurzlebige *Thalia* (Wien 1810–11) und das Grazer *Theater-Journal* (Graz 1811–17).

Indessen hatte aber Glöggl in Linz einen neuerlichen Versuch zur Edition einer Musikzeitschrift gestartet. Seine *Musicalischen Notizen* (Linz 1812) hatte er zwar ursprünglich als Beilage zu jeder dritten Lieferung seines eben im Druck befindlichen *Allgemeinen Musikalischen Lexikon, in Vier Abtheilungen. Aus den bewährtesten Schriftstellern gesammelt, nach selben bearbeitet* (Linz 1812, unabgeschlossen) gedacht, sich aber schließlich für monatliches Erscheinen entschieden. Nach seinem Plane sollten die *Notizen* bieten[7]: *„In- und ausländische Nachrichten über besondere Music-Aufführungen; besondere Vorfälle in der Musicwelt; Sterbefälle; Anstellungen; Anzeigen vorzüglicher Lehrbücher und Musikalien, für die Kirche, für das Theater, und für die Kammer; Neue Erfindungen; Anekdoten und Characterzüge vorzüglicher Tonkünstler &c."* Offenbar fanden die *Notizen* beim Publikum gute Aufnahme, denn schon mit April 1812 ging Glöggl *„auf Veranlassung mehrerer Musikfreunde"* vom Oktav- zum Groß-Oktavformat und zu vierzehntägiger Erscheinungsweise über[8]. Gleichzeitig wurde der Titel in *Musikalische Zeitung für die österreichischen Staaten* abgeändert. In dieser Form erschien Glöggls Organ[9] bis Ende März 1813. *„Nachdem der Hauptzweck des Unternehmens dieser musik. Zeitschrift durch die Herausgabe der Wiener allgemeinen musikalischen Zeitung, nämlich dass eine derlei Zeitung im Oesterreichischen Kaiserstaate bestehe, erreicht ist . . . so wird mit diesem Zeitungs Nro. dieses Unternehmen einer Zeitschrift . . . geschlossen"*, erklärte Glöggl seinen Lesern in der letzten Nummer[10].

Das von Ignaz Franz Ritter von Schönholz herausgegebene, hier im Faksimiledruck wiedergegebene Wiener Organ folgt hinsichtlich Format, Ausstattung, Inhalt und angesprochenem Leserkreis genau seinem Linzer Vorbild. Auch ihm ist jedoch keine längere Lebensdauer beschieden gewesen[11]. Denn über längere Zeiträume erscheinende musikalische Presseorgane, wie etwa die von Robert Schumann (1810–1856) im Jahre 1834 begründete und mit minimalen Unterbrechungen bis zur Gegenwart erscheinende *Neue Zeitschrift für Musik*, hat es im alten und im neuen Österreich nie gegeben. Mag dies mit der Tatsache, daß sich der Österreicher der Musik eher rezipierend als reflektierend zu nähern gewohnt ist, zu begründen sein? Waren es – anfangs zumindest – die im Gefolge der napoleonischen Kriege auftretenden enormen wirtschaftlichen Schwierigkeiten[12] des Kaiserstaates Österreich? Oder war es der im Rahmen der überraschend großen Sprachvielfalt der habsburgischen Doppelmonarchie eher kleine deutschsprachige Raum, der ihr Blühen und Gedeihen verhinderte? Und war im Vergleich dazu der geschlossene Sprachbereich des deutschen Staatenbundes und des späteren deutschen Reiches nicht doch unverhältnismäßig begünstigt? Fragen, die noch offenstehen, und zu deren Beantwortung der erleichterte Zutritt zu einem dieser alten Presseerzeugnisse vielleicht beitragen kann.

Wien 1985 Othmar Wessely

Anmerkungen

1 Imogen Fellinger, *Verzeichnis der Musikzeitschriften des 19. Jahrhunderts.* Regensburg 1968, S. 10.

2 Ihren Vorläufern vgl. Wilhelm Freystätter, *Die Musikalischen Zeitschriften seit ihrer Entstehung bis zur Gegenwart. Chronologisches Verzeichnis der periodischen Schriften über Musik.* München 1884. – Ferdinand Krome, *Die Anfänge des musikalischen Journalismus in Deutschland.* Leipzig 1896. – Herbert Koch, *Die deutschen musikalischen Fachzeitschriften des achtzehnten Jahrhunderts.* Phil. Diss. Halle a. d. S. 1923. – Kurt Doliński, *Die Anfänge der musikalischen Fachpresse in Deutschland. Geschichtliche Grundlagen.* Berlin 1940. – In größerem geistesgeschichtlichen Zusammenhang: Joachim Kirchner, *Das deutsche Zeitschriftenwesen, seine Geschichte und seine Probleme* 1. Leipzig 1942, S. 145ff., 259. – Zur Bibliographie der deutschen Musikzeitschriften vgl. außer dem in Anm.1 genannten Titel auch: *Bibliographie der Zeitschriften des deutschen Sprachgebietes bis 1900* 1.Stuttgart 1966.

3 Zu seinen Leistungen als Herausgeber von Musikzeitschriften vgl. Othmar Wessely, Das Linzer Musikleben in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: *Jahrbuch der Stadt Linz* 1953 (1954) S. 392 ff.

4 Freystätter S. 35.

5 *Musikalische Monatsschrift* (Linz 1803) S. 1.

6 Vgl. hierzu auch Franz Hadamowsky, Wiener Theater-Periodica. Mit einem Verzeichnis der Wiener Theaterzeitschriften, in: *Das Antiquariat* 8 (1952) S. 35 ff. – Dolf Lindner, Musikzeitschriften in Österreich. Versuch einer Bibliographie, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 10 (1955) S. 29ff. – Im besonderen: Liselotte Kretzer, *Die „Wiener allgemeine Theaterzeitung" Adolf Bäuerles 1806–1860.* Phil. Diss. Berlin 1941.

7 *Musicalische Notizen* (Linz 1812) S.1f.

8 Ebenda S. 33.

9 Daß der Herausgeber Franz Glöggl, der Sohn, war, wie Freystätter S. 35 angibt ist unmöglich, da dieser damals erst 15 Jahre alt war.

10 *Musikalische Zeitung für die oesterreichischen Staaten* 2 (Linz 1813) S. 52.

11 Zur zeitgenössischen Bewertung dieser u. a. musikalischer Presseorgane vgl. François-Joseph Fétis, Revue des journaux de musique publiés dans les divers pays de l'Europe, in: *Revue musicale* 2 (1827) S. 313ff.

12 Vgl. hierzu u. a. Karl Weiss, Die volkswirtschaftliche Krisis in Wien im Jahre 1806, in: *Wiener Abendpost,* 7.–9. Februar 1874. – Friedrich Glave von Kolbielsky, *Freimüthige Gedanken über die Theuerung in Wien.* Wien 1816. – Auch das sprunghafte Zunehmen von Wohltätigkeitsvereinen in dieser Zeit spricht eine deutliche Sprache. Vgl. dazu Peter Feldbauer u. Johannes Stekl, Wiens Armenwesen im Vormärz, in: *Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte* 8 (1980) S. 175ff., bes. S. 191f.

Nro. 1.

Wiener allgemeine musikalische Zeitung.

(Sonnabend den 2ten Jänner 1813.)

Ein Wort über das Bedürfniß einer musikalischen Zeitung.

Wer es zu fühlen vermag, was die Musik in allen ihren Theilen Schönes und Gutes auf die Menschheit wirkte, wer zu fühlen vermag, was die Musik Großes und Edles wirkte, wie sich durch sie der rauhe Krieger, so wie das zarte Mädchen begeistert findet, wie sie das Leben lebendiger und den Tod seeliger schildert, wie sie die Freude entzückender und das Leid klagender auszudrucken weiß, der wird ihr die Alleinherrschaft in der gesammten Welt nicht versagen. Der rohe Tunguse, wie der gebildete Europäer huldigt ihrer gewaltigen Macht, und selbst der Koleriker aller Nazionen läßt sich durch sie zu mildern Gefühlen stimmen, wie der Melancholiker durch ihren Reiz zu neuem Leben wecken.

Musik ist die Sprache der Welt; sie verstehen alle Nationen; ihr gebührt es, daß sie der edlere Mensch kultivire und ihr unter allen Umständen Eingang und Beherzigung angedeihen lasse. Eine musikalische Zeitung, die die Ausbildung dieser Seelensprache fortdaurend beleuchtet, ist daher ein dankbares Unternehmen und es wäre wirklich überflüßig, irgends etwas zu ihrem Lobe anführen zu wollen. Wien, die erhabene Kaiserstadt und die Residenz der Tonkünstler, kann diesem Unternehmen am wirksamsten zum Standpunkte dienen; die Kunstliebe ihrer Bewohner entfernt jede Besorgniß für desselben Dauer.

Möge dieselbe Harmonie, die die Menschen begeistert, auch dieses neue Unternehmen begeistern, damit zu dem sanften Akkord der die Kehlen in den Lüften und auf der Erde beseeligt, auch der Akkord eines guten Einverständnisses aller Musikfreunde und Kenner sich geselle.

Timotheus, oder die Gewalt der Musik.

Eine große Kantate aus dem Englischen des Dryden übersetzt von C. M. Ramler. In Musik gesetzt von G. F. Händl. Instrumentirt von W. A. Mozart. Ausgeführt von einem Dilettanten Verein in der K. Reitschule am 29ten November 1812.

Unsere Kaiserstadt behauptet seit lange den schönen, wohlverdienten Ruhm, daß die Musik in ihr mit Geist und Liebe gepflegt werde; daß diese Kunst hier eine Heimath finde, wo Kenner und Freunde, mit ächtem Sinn begabt, über ihr Gedeihen wachen, und ihre Meisterwerke am Leben erhalten. Daß dieser Sinn für Musik bei uns in seiner Ausbildung nie stille stehe, oder zurückgehe, davon gibt die glänzende Aufführung des erhabensten Kunstwerkes unseres unsterblichen Händels durch eine Gesellschaft von mehr als 500 Musik-Liebhabern, und die allgemeine Huldigung, welche das entzückte Publikum dem Schöpfer des Alexander-Festes (dieß ist der ursprüngliche Titel der Cantate) bezeigte, den sprechendsten Beweis. Wiens Musik-Freunde haben sich mit dieser Kunst-Produkzion um den Dank von ganz Deutschland verdient gemacht; sie haben eine schwere Schuld abgetragen, indem sie auf die würdigste Art das Andenken eines Mannes feyerten, dessen Ruhm im Vaterlande verhallte, indeß das Ausland durch das ihm in der Halle der Westmünster Abtey zu London errichtete Denkmahl uns tief beschämte. Der versöhnte Schatten des in seinem Leben stets und auch nach dem Tode gekränkten Großmeisters der Tonkunst*) bemerkt

*) Die Redakzion behaltet sich vor, in einem der nächstfolgenden Blätter einer biographische Skizze Händels zu liefern.

nun wohl gefällig den sich imer mehr veredelnden Kunstsinn seiner vergeltenden deutschen Brüder, und findet in der Beglückung, welche die leidende Menschheit nach dem wohlthätigen Zwecke der Unternehmer (der Gesellschaft der adelichen Damen zur Beförderung des Guten) seinem Kunstgebilde verdanket, einen schöneren Lohn als in den — wenn selbst kolossalen doch immer vergänglichen Monumenten.

Händels Compositionen charakterisiren sich durch die Gründlichkeit des Basses, die Basis der Musik, durch die hohe Einfalt, durch die deutliche Sprache der Töne, die menschliche Empfindungen und Leidenschaften mit Innigkeit und Wahrheit ausspricht, die es verschmäht einzelne Worte, wohl gar gefühllose Gegenstände zu mahlen, sondern das Ganze als Ausdruck des Gefühls behandelt, und dieses Gefühl mahlt. Dieser Geist seiner Compositionen leuchtet aus allen seinen Oratorien, dem Messias, Judas Machabeus u. a. deutlich hervor; er zeigt sich in seiner ganzen liebenswürdigen Größe im Timotheus. Alles ist hier vortrefflich. Welche Innigkeit des Ausdrucks liegt in allen Arien! Wer wird nicht im Innersten ergriffen von dem Trauerton in der Arie: Töne sanft du lyrisch Brautlied ꝛc. ꝛc. und in jener: Der Held, der seine Liebe kaum verhehlt ꝛc. ꝛc. Ein kalter Schauer durchbebt jeden bei dem Ausruf. Ha! welche bleiche Schaar ꝛc. ꝛc. Seine Chöre sind unübertrefflich, die Kraft, die Ausführung bei dem oft so einfachen Thema unbegreiflich. Mozart, Haydn, Beethofen, Cherubini, alle diese Männer durchdachten seine Werke, und schöpften Kraft und Leben aus ihnen. Ersterer instrumentirte alle hier genannten Werk Händls, das heißt, er vermehrte die Instrumentirung, in welche nach der Original Partitur nur einige Blas-Instrumente aufgenommen wurden, mit der vollständigen Harmonie. Er bewies in der Vollführung dieses schwierigen Unternehmens, welches eine besondere Vertrautheit mit dem Geiste der Composition voraussetzt, ein eben so seltenes kühnes Genie, als seine eigenen Werke durchaus verrathen. Sein Satz ist nicht simpler Rivien, zur Verstärkung des Effektes; er verstand es, seine eigenen Ideen mit dem Original so kunstreich zu verbinden, daß die Einheit der Composition nicht einen Augenblick gestört wird. Seiner vortrefflichen Bearbeitung verdankt besonders der erste Chor in der zweiten Abtheilung: Brich die Bande seines Schlummers ꝛc. ꝛc. den erschütternden Eindruck, welchen er auf die Gemüther allgemein bewirkte.

Der hohe Grad von Vollendung, welchen jeder Unpartheische der Ausführung dieses Kunstwerkes von einem Vereine von 590 Tonkünstlern (worunter 509 Dilettanten und nur 81 Musiker von Profession gezählt, und wovon letztere meist nur zur vollständigen Besetzung der Blas-Instrumente verwendet wurden) zugesteht, ist beispiellos in der Kunstgeschichte, und für diesen Verein um so rühmlicher, als die Präzision des Vortrags bei einem so ungeheuren Orchester unendlich schwierig diese zahlreiche Besetzung aber ein unumgängliches Bedürfniß ist, wenn der Effekt dem Ideal des Tonsetzers entsprechen soll. Unverkennbar sind dießfalls die Verdienste des K. K. Herrn Hofkonzipisten v. Mosel als Leiter des Ganzen (der noch insbesondere die Instrumentirung durch selbst dazu gesetzte Posaunen vermehrte) des Herrn Streicher, Clavierlehrer und Verfertiger dieses Instrumentes als Cembalist, und des Großhändlers Hrn. v. Tost als Direkteur des Orchesters bei der ersten Violine. Die Solo-Singstimmen haben Frau v. Geymüller, Dem. Barnsfeld, und Riedl, Herr Hofrath v. Kiesewetter, Herr K. K. Rath Doktor Ignaz v. Sonnleitner, Herr Soini, und Herr Hofmann übernommen; es bedarf nur der Benennung dieser Künstler, um zu erkennen, daß sich die Singparts in den besten Händen befanden. Die 280 Chorsänger und 299 Orchester Mitglieder führten das Ganze mit Kraft, Gefühl, und Genauigkeit aus. Bei der am 3ten Dezember 1812 statt gefundenen Wiederhohlung dieser Produkzion überraschten erstere das Publikum mit dem von Herrn Streicher in Vorschlag gebrachten Vokal Chor von Schulze *): Vor dir,

*) Der Nahme dieses Tonsetzers ist so wenig im Publicum bekannt, daß einige Nachrichten über dessen Künstlerlaufbahne wohl nicht überflüßig seyn werden. Johann Abraham Peter Schul-

o Ewiger! tritt unser Chor zusammen; worinn sich deren bereits gezeigte Vortrefflichkeit neuerdings erprobte. Möge sich der Wunsch aller Freunde der Tonkunst erfüllen, und der Verein von Wiens Musik-Dilettanten uns diesen herrlichen Kunst-Genuß noch oft darbieten.

Johann von Paris.

Eine komische Oper in zwei Aufzügen. Von A. Boieldieu. Das Sujet ist von St. Just.

Dieses für Herrn Boieldieu rühmliche Kunstwerk ist in den Styl der genuinen französischen Mu-

ze, königl. dänischer Kapellmeister wurde zu Lüneburg im Jahr 1740 gebohren. Er studierte die Composition unter Kirnberger zu Berlin. Auf seinen Reisen nach Frankreich und Italien, im Dienste einer pohlnischen Fürstinn, vollendete er seine Ausbildung, und erwarb sich den Ruhm eines ausgezeichneten Componisten. 1774 kam er nach Berlin zurück, wo er die musikalischen Artikeln in Sulzers allgemeiner Theorie der schönen Künste vom Buchstab S bis an das Ende bearbeitete. Kurz darauf ward er zum Muſik-Direktor der königl. französischen Opernbühne zu Berlin ernannt. 1787 erhielt er den Ruf als königl. dänischer Kapellmeister nach Kopenhagen, welchen Posten er bis zum Jahr 1795 begleitete, zu welcher Zeit er mit Pension nach Deutschland zurükkehrte, und hierauf im Jahr 1800 starb. Er war nicht nur ein gründlicher und scharfsinniger Theoretiker, seine praktischen Werke für den Gesang weisen ihm auch eine Stelle unter jenen soliden Componisten an, deren Werke als klassische Producte nie veralten. Er schrieb: Gesänge am Clavier, Lieder im Volkston; setzte Utzens lyrische Gedichte religiösen Inhalts, und mehrere Lieder desselben in Musik. Er schrieb auch Oratorien und Opern; unter letzteren wurde dessen Aline als seine beste Oper gerühmt. In dieser Gattung von Musik schützt jedoch kaum der höchste Grad von Vollendung vor Vergessenheit; der veränderte Geschmack des Zeitalters zog daher auch dieses Werk in das allgemeine Schicksal der meistern Opern-Compositionem.

sik gesetzt; ihm bleibt aber dabei das eigenthümliche Verdienst, daß er den Charakter dieser Musik nur in so weit annahm, als das von seiner Nation für schön Erkannte reellen ästhetischen Werth besitzt, und daß er, hierin von einem richtigen Gefühle geleitet, das mit dem guten Geschmack aller Nationen nicht Vereinbare möglichst vermied. Herrn B — s vorzüglichstes Verdienst bei gegenwärtiger Oper ist, daß er die handelnden Personen durch die ihnen angewiesenen Gesangstücke meisterhaft charakterisirte, deren Individualität mit bestimmten Zügen darstellte, und daher in dem von St. Just entworfenen Gemälde nicht nur das ihm überlassene Colorit meisterlich ausführte, sondern selbst in der Zeichnung nachhalf. Die Bemerkungen über die einzelnen Nummern der Composition werden zu dem eben Gesagten die Beweise liefern.

Diese Oper besteht aus 7 Nummern im ersten, und 6 Nummern im zweiten Akt; und zwar in folgender Ordnung.

Erster Akt. Ouverture.
- Nro. 1. Introduction.
- Nro. 2. Terzett, Pedrigo, Lorezza, Olivier *).
- Nro. 3. Arie. Olivier.
- Nro. 4. Arie. Johann, mit Chor.
- Nro. 5. Duett. Johann, Olivier.
- Nro. 6. Arie. Seneschall.
- Nro. 7. Finale.

Zweiter Akt. Ouverture.
- Nro. 8. Duett, Olivier, Lorezza.
- Nro. 9. Arie. Johann.
- Nro. 10. Chor.
- Nro. 11. Romanze. Olivier, Johann, die Prinzeßin; mit Chor.
- Nro. 12. Duett. Die Prinzeßinn, Johann.
- Nro. 13. Finale.

Die Ouverture (in F) beginnt mit einem Andante, dem das brillante Ritornell aus Nro. 3. und eine ländliche Melodie aus Nro. 8. zu Grunde lie-

*) Die Personen werden hier mit ihrem Charakter nicht angeführt, weil die Oper ohnehin allgemein bekannt ist.

gen; erstere Idee wird dann in dem darauf folgenden Allegro abwechselnd mit einer besonders lieblichen Melodie, in dessen Vortrag sich die concertirende Violine und Violincelle theilen, durchgeführt. Obschon nicht sehr voll instrumentirt, und ohne einem Reichthum von künstlicher Modulation ist doch der Effekt glänzend und kraftig, und der Geist der Composition spricht sich deutlich aus. Die Introdukzion (in B) ist lebhaft und der thatigen Bewegung des Chors auf der Bühne entsprechend. Das Terzett Nro. 2. gibt durch eine sorgfältige Ausarbeitung bereits ein vortheilhaftes Zeugniß von dem künstlichen Satze des Herrn B. Die Arie des Pagen (Nro. 3.) ist eine artige Reise-Beschreibung. Der Componist läßt das Launigte des Textes eben so launigt vortragen. Das herzliche Vergnügen des Pagen, und das Staunen der neugierigen Menge über den Pomp, mit welchem sein Herr reiset, ist mahlerisch und ergreifend ausgedrückt. Johanns Arie mit Chor (Nro. 4.) ist von geringerem Werthe. Rez: findet in der beständig unisonen Begleitung des Gesanges durch die Violine etwas beinahe Widerliches. Auch die folgenden Gesangstücke Johanns (Nro. 5 und 9.) haben das Unangenehme dieses Akkompagnements; wobei zum Ueberfluß der Componist sich in seiner Idee so sehr gefällt, daß er sie nicht oft genug wiederhohlen kann. Dieses schwächt sehr den Eindruck auf das Gemüth. Bei den letzteren Nummern trägt jedoch der Dichter die größere Schuld. Der Stoff dazu ist gar nicht zum Vortheil des Componisten gewählt. Was giebt es wohl für einen Satz in der Musik, um die galanten Apostrophen eines verliebten Franzosen an das schöne Geschlecht wohlgefällig auszudrücken! — Eines der besten Stucke in Ansehung der bereits gelobten Charakteristik ist des Seneschalls Arie (Nro. 6.) Ein feyerliches Ritornell kündigt die Ankunft eines aufgeblähten Grands von Spanien an: ganz passend ertheilt dann dieser den Wirthsleuten seine hohen Befehle in einer — der Steifheit seiner ganzen Person, analogen Monotonie. Erst als er auf seine erlauchte Gebieterinn zu sprechen kommt, bringt die Begeisterung von Navarrens schönster Zierde sein kaltes Blut in Bewegung, seine Stimme wird für den eigentlichen Gesang empfänglich, und sein Vortrag geht in Melodie über. Das Finale des ersten Aktes ist ein vollendetes Kunstwerk. Der strengste Kunstrichter muß ihm unbedingtes Lob zugestehen. Herr B. entwickelte hier einen Reichthum von Melodie und eine Tonfülle, welche den überraschten Zuhörer, der sich einer so vortheilhaften Wendung des Styls nicht versieht, zur Begeisterung aufschwingt. Es beginnt mit einem Quartett, worauf eine brillante Arie der Prinzeßinn folgt, und schließt mit einem Sextett unter obligatem dreifachen Chor, welchen die Gefolge der Prinzeßinn, Johanns, und Pedrigos Dienstleute bilden.

Die kleine Ouverture des zweyten Akts (in Es.) erweckt nach einem angemessen kurzen Moderato in einem piu allegro die Reminiszenz an das Duett No. 5, und verhallt dann allmählich. Das Duett Nro 8 vereint in sich alles Liebliche und Zarte. Herr B. hat die von dem Dichter glücklich erfundene Szene entzückend in Musik gesetzt. Er wußte die Melodie des einfachen Landmädchens mit der des städtischen jungen Franzosen in einen richtigen Kontrast zu setzen, und dann doch beide harmonisch zu verbinden. Das Analoge im Akkompagnement mit der Beschreibung der Freuden des ländlichen Lebens erhöhet den Effekt. Der Chor Nro 10 zeichnet sich durch einfache Größe aus, seine edle Simplicität giebt ihm eine feyerliche Miene. In der Romanze Nro 11 zeigt sich die französische Musik von ihrer glänzendsten Seite. In Liedern und Romanzen ist diese Nation unerschöpflich; alles Neue ist auch immer originell. Das gegenwartige Stück bestätiget diese verdienstliche Eigenheit. Es ist ganz in dem Geist der Troubadour-Gesänge geschrieben. Durch den am Schluße jeder Strophe einfallenden Chor in gewechseltem Zeitmaaß wird das Eintönende glücklich vermieden, das bei der eben nicht kurzen Melodie Ermüdung erzeugen könnte. Das Duett Nro 12 ist in Rücksicht der meisterhaften Composition ein Seitenstück zu dem oben angerühmten Finale. Rez. möchte hier fast mit Rousseau behaupten, jeder gegebene Text habe, so wie in der Deklamation nur einen richtigen Ausdruck, also in der Musik nur einen wahren Gesang. Die Gefühle, welche in die-

ser Szene Johanns und der Prinzeßinn Gemüth erfüllen, die Worte in welchen sie diese äußern, sind keines richtigeren musikalischen Ausdruckes fähig, als den hier der Componist der Natur abgelauscht hat. Schade, daß nach diesem Duett das Ganze kein würdigeres Finale beschließt. Leider haben Dichter und Componist dieß für überflüßig gehalten, und nur mit einem unbedeutenden Chor den Beschluß gemacht. Dieses sonderbare Verfahren, welches Rez. schon bei mehreren, selbst ernsten Opern bemerkt hat, ist ihm wirklich aus der Wesenheit der dramatischen Musik nicht erklärbar; er möchte es beinahe für einen Fehler gegen die Composition und den guten Geschmack ansehen; die gründliche Belehrung eines Kunstkenners über seinen Irrthum (wenn es einer ist) wird ihm daher willkommen seyn *).

Herrn Mayseders Kunstreise nach München.

Bekanntlich benützte Herr Mayseder Solo-Violinist des K. K. Hoftheaters nächst dem Kärnthnerthor die Ferien des Monats August v. J. dazu, von seiner Virtuosität auch am k. Bairischen Hofe Probe zu geben. Nachrichten aus München melden hierüber folgendes: „In den ersten Tagen des Monats August (v. J.) gab Herr Mayseder aus Wien im k. k. Hoftheater seine Kunstdarstellung. Von jeher ward die Violine als jenes Instrument anerkannt, welches vorzüglich geeignet ist, Virtuosität außer dem Theater zu zeigen. Für sie, und durch sie größtentheils ist jene Musik Gattung, die man Conzert nennt, erfunden und ausgebildet worden. Herr Mayseder stand auf seinem Platze. Man bewunderte an ihm einen besonders reinen Ton, durchaus sich gleich, selbst in der größten Höhe. Seine Sicherheit und Reinheit in den schwierigsten Passagen ist selten, und verdient die Aufmerksamkeit des Kenners, so wie des Liebhabers. Mit besonderer Anmuth und glücklichem Erfolge spielte er die Variationen über ein beliebtes Thema aus Aline. Da erst kürzlich Herr Polledro so vielen Beifall hier gefunden, so konnte es nicht fehlen, daß Vergleiche zwischen beiden Künstlern angestellt wurden. Man glaubte, daß das Eigenthümliche, das an jedem derselben bemerkt wird, schon in den Charakter der Nationen, denen sie angehören, liege Mehr Genialität in dem Einen mehr Kraft und Besonnenheit in dem Andern. Herrn Mayseder's Composition — denn auch er spielte nach dem Beyspiele der heutigen Virtuosen nur seine eigenen Arbeiten — gefiel nicht sonderlich. Sie war so sehr mit Nebengedanken, und kleinen Solos von Blasinstrumenten überladen, daß man sich wundern muß, wie ein Virtuos sein eigenes Instrument so sehr im Schatten setzten mochte."

*) In dieser Form werden alle neu auf dem hiesigen Bühnen erscheinenden Opern rezensirt, und deren Ausführung detailirt beurtheilt werden. Diese Beurtheilung hält Rez. hier überflüßig, da sie in andern Journalen schon vorlängst geliefert wurde.

Conzerte im Monath Dezember 1812.

Am 13ten Dezember 1812. spielte Herr Bayer, Professor der Flöte, bei einer zu seinem Vortheil im K. K. kleinen Redouten-Saal gegebenen musikalischen Akademie ein Conzert und Variationen; beides von seiner Composition. Ersteres, bestehend aus einem Alegro moderato in G, (dem ein ganz kurzes Adagio als Einleitung vorgeht) einem Adagio in H minor, und einem Rondeau in G, ist noch im Manuskript; letztere existiren bereits im Drucke unter dem Titel: Variations en quatuor, pour Flute, Violon, Viole et Violoncelle. Oeuv. 4. Chez Artaria et Comp. Herr Bayer lößte die in beide Pieçen gelegten häufigen Schwierigkeiten zur vollen Zufriedenheit, aller Musikfreunde und Kenner. Sein Vortrag verräth den reinsten Geschmack; er bewies sich besonders im Adagio, der Klippe, an welcher schon mehrere Solo-Spieler scheiterten, als Meister seiner Kunst. Bewunderungswürdig ist sein crescendo und decrescendo sowohl

in gehaltenen Tönen, als in notenreichen Passagen. Die Reinheit und Schnelligkeit seiner Doppelzunge ließ nichts zu wünschen übrig ist. Ueberhaupt besitzt Herr B. eine seltene Fertigkeit im Vortrage der Passagen; wobei ihn die physische Construction seiner Athmens-Werkzeuge sehr vortheilhaft unterstützt, da sie ihn im Stande setzt, die längsten Theile einer Variation ohne Respirazion auszuführen. Sein Ton ist fest, die Höhe zart, und die Tiefe einzig stark. Die Reinheit des Tons leidet nur dann unter der außerordentlichen Schnelligkeit des Vortrags, wenn Herr B., um die Ausführung in den einmahl angenommenen schnellen Tempo möglich zu machen, sich bei einzelnen Mitteltönen des alten, für die einfache Flöte bestimmten Fingersatzes zu bedienen genöthigt sieht. Sehr täuschend ahmte er mehrmahls das Echo nach. Minder glücklich ist dessen Invention mit den Doppeltönen. Der Effekt lohnt nicht die Schwierigkeiten und das Studium, welches Herr B. darauf verwendet haben mag. Der wirkliche Einklang zweier Töne ist selten; sie folgen sich meist nur genau auf einander, und das Gelingen bleibt immer zufällig. Aus allem hier Gesagten ergibt sich, daß Herr B. unter die ersten Virtuosen auf der Flöte zu zählen ist; und mit gerechtem National-Stolz bemerken wir zugleich, daß dieser brave Künstler ein geborner Oesterreicher ist. — Herr Liverati, als Tonsetzer und Singmeister gleich rühmlich bekannt, gab uns an diesem Tage wiederhohlte Gelegenheit, den großen Schwung seiner Composizion, und die vortreffliche Methode seiner Gesangslehre, in einer Arie nach Verdiensten anzuerkennen, welche eine seiner Schülerinen ganz ihres Meisters würdig vortrug.

Madame Simonin Pollet, Virtuosin auf der Pedalharfe, Mitglied des Athenäums zu Paris, und des Orchesters am k. k. priv. Theater an der Wien, entwickelte in einem am 20ten Dezember 1812. zu ihrem Vortheil gegebenen öffentlichen Konzert ihre Virtuosität in einer Reihe von Musikstücken, worin sich die Kunst auf diesem Instrnmente erschöpfte. Das meisterhafte Spiel dieser Künstlerinn war bereits aus früheren einzelnen Kunstdarstellungen, mit welchen sie bei dem erstgenannten Theater in den Zwischenakten

das Publikum erfreute, bekannt; doch waren diese Bruchstücke nicht hinreichend, um daraus den vollständigen Charakter ihres Spieles mit Bestimtheit abstrahiren zu können. Das an diesem Tag ausgeführte große Conzert von Steibelt, dessen Rondeau die Schmetterlinge für das Pianoforte gesetzt, aber auf der Harfe vorgetragen, nebst sechs Variazionen über den Fandango, dann die concertirende Symphonie für Harfe und Horn von der Composition der H. H. Friedrich Duvernois und Dalvimare setzen uns in den Stand nicht nur die mechanische Kunstfertigkeit, sondern auch den inneren Kunstsinn Mad. Simonins, ihren Geschmack und tieferen Musik-Kenntniße gehörig zu würdigen. Der Vortrag der verschiedenartigsten Schwierigkeiten, besonders in Rücksicht der auf diesem Instrumente mittelst des Pedals zu bewirkenden Modulation, bewähret ersteres vollkommen. M. S. behandelt die Harfe mit einer ausnehmenden Delikatesse; ihr Ton ist schmelzend, und dem Laute der Harmonika oft sehr ähnlich; sie weis den Saiten klingende Metalltöne zu entlocken. Dagegen ist ihr Baß nicht besonders ergiebig; hohe Kraft des Ausdrukkes vermißt man großentheils. Dieser Mangel wird im Vortrage des Conzertes besonders fühlbar; letzteres kann überhaupt um so weniger befriedigen, als M. S. nicht genaue Taktfestigkeit zu besitzen scheinet, und durch ein schwankendes Zeitmaas die Gleichheit und Ruhe störet, welche sich über alle Theile des Conzertes verbreiten soll. Die eigentliche Sphäre, in welcher diese Künstlerin immer zur Bewunderung entzücken wird, sind Variazionen und Fantasien. Der einfachste Gesang gewinnt hier unter ihrer zarten Behandlung bei jeder Wiederhohlung eine neue Gestalt, welche ihre Vorgängerin an Anmuth und Innigkeit des Ausdruckes noch übertrifft. M. Simonins Fantasien gleichen einer natürlichen Blumenflur, deren buntes Farbenspiel und angenehm wechselnder Duft in seiner Manigfaltigkeit desto kräftiger erquickt, je regelloser diese sich darbietet. Wir behalten uns vor, im nächsten Blatte eine Parallele zwischen M. Simonin und M. Müller, Harfenistin bei der K. K. Hof-Opernbühne, zu liefern.

(Die Fortsetzung folgt.)

Die von M. Simonins sechsjährigem Sohne Carl vorgetragene kleine Sonate, dann das von beiden ausgeführte Duo für 4 Hände auf einer Harfe waren zu geringfügig, um damit großen Beifall zu erndten; sie gewähren jedoch die schöne Hoffnung auf einen großen Gewinn für die Kunst, wenn M. S. fortfährt, die Talente ihres Sohnes so auszubilden, wie es dessen Anlagen verdienen.

Ueber das Rezitativ.

Es ist eine eben so wichtige als schöne Aufgabe für den Tonsetzer, die Gränzen zu erkennen, welche der Sprache im Reiche des Gesanges von dem Genius des Geschmackes ausgemessen sind, und wie weit es die Musik wagen dürfe, blos durch sich zu sprechen. Auf der gründlichen Lösung derselben beruht die ganze Theorie der dramatischen Musik. Ein eigener Instinkt hat dießfalls die Italiener ziemlich richtig geleitet, und man kann sie in Ansehung der großen Fehler ihrer Oper keineswegs der Wahl einer schlechten Gattung von Musik, sondern nur der ungeschickten Anwendung einer an sich guten Gattung beschuldigen.

Der Akzent (Ton) der Rede ist an und für sich sehr mächtig, allein nur in der Deklamazion; seine Macht ist unabhängig von der Musik; dieser natürliche Gesang der Sprache ist dem Vortrage des Dramas vollkommen zureichend. Tritt daher mit letzterem die Musik in Verbindung so hat diese alle ihre Reize aufzubieten, um durch das Ohr das Gemüth einzunehmen. Entfaltet sie dabei nicht ihre ganze Fülle von Schönheit, so stört sie im Drama eben so widerlich, als eine Instrumental-Begleitung die Deklamazion eines Redners stören würde: gegenseitig muß sie jedoch ihren Reichthum mit großer Oekonomie und kluger Mäßigung vertheilen, um der Ermüdung vorzubeugen, welche von einer durchaus in volle Musik gesetzten langen Handlung die unvermeidliche Folge wäre.

Aus diesen Grundsätzen folgt, daß man in der Oper mit der Anwendung der Musik abwechseln müsse, bald indem man den Akzent der Rede und den poetischen Rhythmus herrschen läßt, bald indem man aus dem Gebiete der Musik den ganzen Reichthum von Melodie und Harmonie verschwendet, um dadurch, und durch eine Manigfaltigkeit des musikalischen Rhythmus die Herzen mit unwiderstehlichen Reizen zu fesseln. Und auf diesen Grund beruht die Eintheilung der Oper in das einfache, und obligate Rezitativ und den Gesang.

Der rasche Gang der Rede heischt einen einfachen Vortrag: hier muß also der Effekt einzig dem natürlichen Akzente der Deklamazion überlassen werden; und es handelt sich nur darum, diesen Akzent durch musikalische Intervallen zu verstärken, wobei sich strenge an den poetischen Rhythmus, und an jene leidenschaftlichen Uebergänge zu halten ist, welchen schon der Sinn der Rede fordert. Dieß ist die Sphäre des einfachen Rezitativs, welches sich dem einfachen Texte nur leicht anschmiegt. Das Rezitativ steht mit der Musik nur darum in Verbindung, um in das Ganze eine stete Consequenz zu legen; denn die Musik ist eigentlich die Sprache der Oper; das wechselweise Reden und Singen (wie dieß in unsern deutschen komischen Opern geschieht) stellt sich also eben so lächerlich dar, als wenn man sich in zwei verschiedenen Sprachen abwechseln ausdrücken würde; der Ungereimtheit nicht zu erwähnen, welche darin liegt, daß bei der Auflösung der leidenschaftlichen Empfindungen in den Haupt-Affekt das darstellende Individuum plötzlich die Stimme verändern muß, um in den Gesang überzugehn. Die Begleitung des Basses ist bei dem einfachen Rezitativ nothwendig, sie dient nicht nur zur Haltung, und Leitung des Sängers, sondern bestimmt auch die verschiedenartigen Intervallen, und bezeichnet genau die Verkettung der abwechselnden Tonarten, welche in einem guten Rezitativ eine herrliche Wirkung machen. Allein weit entfernt, diese Begleitung glänzend zu markiren, soll sie sich vielmehr kaum bemerkbar machen, und mit magischer Kraft unerkannt den beabsichtigten Effekt hervorbringen. Die übrigen Instrumente haben sich also hierein gar nicht zu mengen, es seye denn um der gespannten Aufmerksamkeit der Zuhörer die nöthigen Ruhepunkte zu gönnen; ihr zeitweises zweckmäßiges Einfallen wird aber dann auch

von desto größerer Wirkung seyn: wo im Gegentheil die gefälligste Symphonie, wenn sie sich über das ganze Stück ununterbrochen ausdehnet, endlich nur ermüdet. Das Rezitativ der italienischen Oper erregt Langweile, nicht sowohl durch seine übermäßige Ausdehnung, als weil es übel vorgetragen, und nicht passend angebracht wird. Gehaltreiche, lebensvolle Szenen, wie sie es in einer Oper seyn sollen, mit Wärme und Wahrheit vorgetragen, und unterstützt von einem natürlichen lebendigen Spiele, können die höchste Täuschung nicht verfehlen, und verbürgen die innigste Rührung. Dem frostigen platten Aufsagen in Form einer Schul-Lekzion wird diese Wirkung freilich nicht entsprechen; liegt aber dann wohl die Schuld am Rezitativ? —

In den Momenten, wo das Rezitativ sich mehr leidenschaftlich ausdrückt, und daher einen inniger rührenden Charakter annimmt, wird eine einfache Begleitung in gehaltenen Tönen mit Erfolg angewendet, indem diese durch eine Fülle von Harmonie die Sanftheit des Ausdruckes erhöhen. Dieses einfach begleitete in sparsamen wohlgewählten Zwischenräumen wiederkehrende Rezitativ steht in einem vortheilhaften Kontrast mit der Trockenheit des alles Schmuckes entblößten Rezitativs, und schaffet dadurch eine glänzende Wirkung.

Wenn sich endlich die Heftigkeit der Leidenschaft nur in einzelnen umzusammenhängenden Ausbrüchen äußert, weil das Uebermaas der Empfindungen den Leidenden keine Worte finden läßt, seine Gefühle auszudrücken, da jene in den ungestümen Andringen auf das Gemüth regellos auf einander folgen, und sich wechselseitig schnell verdrängen; dann ist es allein die Alternative der Sprache mit der Symphonie, welche eine solche Situazion richtig darzustellen vermag. Der von der Leidenschaft hingerissene Schauspieler soll nur deren natürlichen Ton finden. Die Melodie ist

zu wenig geeignet, sich harmonisch mit diesem Akzent der Sprache zu verbinden, sie würde den Ausdruck derselben nur schwächen, ja wohl gar entkräften; und doch hat diese Melodie einen mächtigen Reiz für das Ohr, und durch dieses einen bedeutenden Einfluß auf die Stimmung des Gemüthes. Wie ist es also möglich, diese verschiedenartigen Kräfte vortheilhaft zur Erreichung der tiefesten Rührung zu verbinden? Das obligate Rezitativ löst diese Aufgabe vollkommen. Man legt in den Text des Rezitatives die kräftigsten Akzente, so wie es die verschiedenen Ausdrücke fordern, und bringt in die Ritornelle die, dem momentanen Gemüthszustande entsprechenden, charakteristischen Melodien. Das Stillschweigen des Schauspielers sagt dann mehr als seine Worte, und dieses Innehalten in den passenden Momenten, ausgefüllt eines theils durch die Stimme des Orchesters, und anderen theils durch das stumme Mienen- und Gebährdenspiel eines Schauspielers, der fühlt, was er spricht, und was er nicht auszusprechen vermag, — dieses Innehalten bildet einen Effekt, der selbst über jenen der Deklamazion erhaben ist, ja letztere würde sich ihres kräftigsten Werkzeuges selbst berauben, wenn sie dessen Anwendung vernachläßigte. Es giebt keinen großen Schauspieler, der in den Momenten der heftigsten Aufwallung, der leidenschaftlichen Begeisterung, nicht von Zeit zu Zeit lange bedeutungsvolle Pausen beobachtet; und werden diese Pausen, ausgefüllt durch den analogen Ausdruck ergreifender Melodien in gewählten Ritornellen, nicht ein weit höheres Interesse gewinnen, als wenn darin eine gänzliche Stille herrschte? Die neueren dramatischen musikalischen Kunstwerke eines Cherubini, Spontini, u. a. m. haben die trefflichen Wirkungen erprobt, welche das obligate Rezitativ wohl angebracht, und mit Genealität ausgeführt, gewiß nie verfehlt.

Von dieser Zeitschrift wird jeden Sonnabend Nachmittags um vier Uhr ein ganzer Bogen ausgegeben. Man pränumerirt sich in Tendlers Buchhhandlung am Graben im Trattnerhof mit 16 fl. ganzjährig und 8 fl. halbjährig.

Nro. 2.

Wiener allgemeine musikalische Zeitung.

(Sonnabend den 9ten Jänner 1813.)

Ueber den Einfluß der Musik.

Daß die Musik mehr, als irgend eine andere Kunst oder Wissenschaft, mit unserer Natur verwandt, und innig in ihre Einrichtung verwebt ist, bemerkt ein berühmter musikalischer Schriftsteller der gegenwärtigen Zeit (Dr. Busby in der Einleitung zu seinem Musical-Dictionary); und in diese Behauptung wird jeder einstimmen, der Musik beachtet, und ihre wunderbare Kraft kennen gelernt hat.

Musik ist zu allen Zeiten, und unter allen Nationen stets nach dem Grade von Kultur geschätzt und geübt worden, zu welchem jedes Zeitalter und jede Nation gelangt waren; und, wer mit musikalischem Talent begabt war, der wurde hoch in Ehren gehalten. Die Troubadours der Provence, und der Normandie, die Sennachiers der Schottischen Gebirge, die Barden von Wales, die Romanzensänger von Irland waren die Historiker ihrer Zeitalter. Ihnen wurden Unterhandlungen anvertraut, und an den Tafeln ihrer Fürsten und Feldherren besangen sie bei festlichen Abendzirkeln die heroischen Thaten des Tages. Durch Musik wurden die Kriegsheere der Alten zu siegreichen Eroberungen entflammt, und ihre Führer munterte in der Stunde der Gefahr der Gedanke des zu erringenden unsterblichen Ruhmes auf, von dem die Barden sangen.

Weder Klima, noch gesellschaftliche Verfassung, so ungünstig beydes im Ganzen den Erzeugnissen des Genies seyn mag, kann den Einfluß der Musik hemmen. Die eisigen Grenzen des Nordens und die brennenden Flächen des Südens, beyde erkennen die Herrschaft jener bezaubernden Kunst.

Die böhmischen Bauern, die Bergleute und die Negersklaven der Westindischen Inseln, finden in den Tönen der Himmelstochter einen Trost in ihren Sorgen.

In den Alpengegenden, besonders im Umkreise der schönen Thäler des St. Gotthard, an den Ufern der Donau, des Rheins oder des Oby (in Moskau) sowohl, als an den Ufern des Arno, der Loire und des Douro, wird die Macht der Musik empfunden.

In Irland, vorzüglich in der nördlichen Provinz Ulster hört man, wenn man an einem schönen Abend die milden, interessanten Gegenden dieses reizenden Landes durchstreift, von Gebirgen zu Gebirgen, und längs des Ufers der Seen die Töne der Harfen von den Hüttenbewohnern wiederhallen, welche vor den Thüren sitzen, und die kunstlosen Melodien des Landes auf diesem Instrumente spielen.

Das Instrument, welches in den Schottischen Gebirgsgegenden, am meisten im Gebrauch ist, die Sackpfeife, (der Dudelsack) ertönte seit undenklichen Zeiten von den melancholischen Melodien Schottlands. Die Sackpfeife wirkt wunderbar kräftig, die Bergbewohner zum Kampf anzufeuern, oder nach einer Niederlage sie wieder zu sammeln. In einer von den Engländern im Amerikanischen Kriege verlornen Schlacht klagte der General gegen einen Offizier, der ein Regiment des Gebirgslandes kommandirte, über das schlechte Betragen seiner Truppen. „Herr General," sagte der Offizier, „Sie thaten sehr unrecht, diesen Morgen die Sackpfeifen nicht spielen zu lassen; nichts kann die Hochländer am Tage der Schlacht mehr aufmuntern: es ist auch noch nicht zu spät, sie wieder in Ordnung zu bringen." So laßt sie denn, wie der Teufel blasen, rief der General, wenn sie meine Leute wieder zurückbringen. Die Sackpfeifer mußten nun eine Schottische martialische Melodie spielen, und die

Truppen kehrten mit erneuertem Muth zu ihrer Pflicht zurück.

In Wales sowohl, als in Irland ist die Harfe das vorherrschendste Instrument. Die Melodien charakterisiren sich ebenfalls durch eigene Naivetät und Wildheit. Es ist bekannt, dass Eduard I., als er Wales angriff, alle Barden umbringen ließ, damit sie nicht ihren Landsleuten Widersetzlichkeiten gegen ihn einflößten; so viel vermochte ihr Gesang und ihr Spiel.

Es wäre gewagt zu behaupten, daß niemand, der musikalisches Genie besitzt, böse sey; aber man kann doch behaupten, niemand, wem Musik zuwider ist, wird gut seyn: es ist ein Zeichen eines engherzigen Charakters, gefühllos für die Kraft der Harmonie, unempfänglich für die Schönheiten des Ausdrucks dieser Kunst zu seyn. Musik ist bei Kummer und Gram die sanfteste Trösterinn, und gewährt zu allen Zeiten einen veredelnden und erhebenden Genuß. Sie bringt das menschliche Gemüth in Eintracht, und bereitet es vor zu jeder edlen und großen Empfindung.

M—.

Der Bergsturz.

Ein Singspiel in drei Aufzügen. Die Musik ist von Herrn Joseph Weigl Opern-Direktor, und erstem Kapellmeister bei der K.K. Hof-Opernbühne. Das Süjet ist von Herrn J. A. Friedrich Reil K. K. Hofschauspieler.

Dieses Singspiel behauptet in der Reihe dramatisch-musikalischer Kunstwerke ein ganz eigenen Platz. Ohne in die Klasse der eigentlichen Opern zu gehören, entspricht es doch auch als Singspiel seiner Benennung nicht. Es hält den Mittel-Charakter zwischen beiden, das Kunstwerk soll erst erfunden werden, welches seinen originellen Charakter bezeichnet.

Die äußerst einfache Anekdote, daß beim Einsturz des Sonnenberges in der Schweitz die Familie des Landmanns Hatwyl verschüttet, aber durch Wunibald, den verschmähten Liebhaber seiner Tochter Josephine, nach vielfältigem Nachsuchen, und rastloser Anstrengung mit Hilfe mehrerer Landleute

glücklich gerettet wird, veranlaßte jenes sonderbare Süjet, welches eine ganz neue Gattung von Musik in Anspruch nahm. Im ersten Akt macht uns der Verfasser mit den unschuldigen Freuden, mit dem stillen häuslichen Glück einer Schweitzer-Familie bekannt; er erweckt unsere innigste Theilnahme an demselben, um uns mit ihr das gräßliche Geschick fühlen zu machen, welches sie plötzlich vom Gipfel irrdischer Glückseligkeit in den Abgrund der Verzweiflung schleudert. Er läßt sie vor unsern Augen lebendig unter den Ruinen der verwüsteten Natur begraben. Im 2ten Akt dürfen wir nur die Anstalten gewahren, welche Wunibald zur Rettung der Unglücklichen trifft. Gern würde der Verfasser uns gleich hier aus der ängstlichen Besorgniß ziehen, und die Nachforschungen der bereits versammelten Landleute mit dem frohen Erfolg, den er für den dritten Akt verspart, belohnen, wenn es die Gränzen der theatralischen Darstellungen erlaubt, und er sich, oder eigentlich den Componisten dadurch nicht um eine ächt musikalische Szene gebracht hätte. Diese, den letzten schwachen Kampf Hatwyls mit dem Tode, mußte er also für den dritten Akt aufbewahren, nach welchem sogleich die Katastrophe, die längst erwartete Rettung statt findet, und das gemeinschaftliche Dankgebet der Wiedergefundenen und ihrer Retter freudig zum Himmel empor schallet.

Man sieht, daß der Stoff selbst dem Compositeur einen zweifachen Charakter der Musik vorschreibt. Der erste Akt hat den Gang einer Idylle, er enthält zugleich die meisten Gesangstücke, weil sich in ihn die Handlung zusammendrängt, auch der größere Theil der Sänger und Sängerinnen für den ganzen folgenden Akt verloren ist, und diese erst im dritten Akte wieder erscheinen. Die beiden letzteren Akte sind in ein düsteres Gewand gehüllt; die Zahl der Musikstücke ist in beiden sehr gering, beim dritten folgt das Finale gleich nach dem ersten Stück.—Herr J. Weigl hat jeden einzelnen Akt als ein besonderes Ganzes behandelt, und nach Maasgabe des Inhalts im Style der Composition gewechselt. Dieß gilt besonders von den drei Ouverturen. Ersterer hat man den Vorwurf gemacht, sie sey zu leicht und tändelnd

sie verweile blos bei der Durchführung einer bekannten ländlichen Melodie. Dieß läßt sich wohl nicht in Abrede stellen; allein sie mußte gerade diesen Charakter annehmen, wenn sie ihrem Zweck entsprechen, und die Gemüther zu jener weichen Stimmung vorbereiten sollte, worinn diese durch den ganzen darauf folgenden Akt erhalten werden. Der Moment war noch nicht erschienen, wo sich die Allmacht der Töne zeigen sollte. Den Ouvertüren des zweiten und dritten Aktes war es vorbehalten, zu beweisen, daß Herrn J. Weigl das ganze Reich der Melodie und Harmonie immer zu Geboithe stehe. In ersterer entwarf er ein grauenvolles Gemälde jener Verwüstungen, welche das Einstürzen des Berges uber einen ausgedehnten Erdstrich verbreitet hat; er bereitet auf den erschutternden Anblick der allgemeinen Zerstörung vor, die sich bald dem Auge darstellt. Letztere wiegt mit süßen Modulazionen in eine angenehme Betäubung, in den sanften Todesschlummer, der sich Hatwyls zu Anfang des Aktes bemächtigt.

Die Gesangstücke des ersten Aktes sind folgende:

Die Introdukzion.

Quartett: Hatwyl, Gertrude (sein Weib) Josephine (seine Tochter) Willer (Josephinens Bräutigam).

Duettino: Franz und Gräthe (Hatwyls Kinder).

Duett: Josephine, Willer.

Arie: Hatwyl.

Terzett: Wunibald, Hatwyl, Josephine.

Finale.

Unter den hier verzeichneten Gesangstücken müssen wir dem Terzett den meisten Werth zugestehn. Herr J. Weigl ist längst dafür erkannt, daß er zärtliche Affekte besonders ergreifend auszudrücken wisse; hier ist ihm dieß ganz vorzüglich gelungen. In einer Verkettung der weichesten Melodien hat er eine Abschieds-Szene durchgeführt, wobei alle Herzen in Wehmuth zerschmelzen. Hatwyls Arie befriedigt uns nicht; sie hat keine bestimmte Phisionomie. Der

Styl neigt sich anfangs zum Liede (welches uns wahrscheinlich der Verfasser geben wollte) und nimmt erst bei der zweiten Strophe die Form einer Arie an. Ueberhaupt ist deren Inhalt weder dem Einen noch dem Andern angemessen. Die Aufstellung von Gleichnissen zwischen dem Estehand und einem Garten, die philosophischen Reflexionen über die Verbindung des Nützlichen mit dem Schönen, und Guten — dieß sind keine Gegenstände fur den musikalischen Vortrag. Nur die Sprache des Gefühls, der Leidenschaft, nicht die der kalten Vernunft ist zu diesem geeignet. Das angeführte Gleichniß könnte man sich, mit einem Anstrich von Laune, höchstens in einem Liede gefallen lassen.

Der zweite Akt beginnt mit einem kräftigen, von einem Reisenden (Willers Vater) vorgetragenen Melodram; dem folgt ein kurzer Vokal-Chor, diesem die Arie des Einsiedlers, welche einige Reminiszenzen an das Waisenhaus erweckt, worauf ein großer Vokal-Chor einfällt. Ein Duett zwischen Wunibald und dem Einsiedler mit obligatem Chor bildet dann gleich das Finale.

Der dritte Akt, dessen Ouvertüre bereits angerühmt wurde, ist durchaus vortrefflich in Musik gesetzt. Die Ouvertüre geht, wie im vorigen Akt, in ein Melodram Hatwyls über, welches sich in eine Cavatine auflöst. Es war gewiß eine schwere Aufgabe für den Tonsetzer, Hatwyls Vortrag in Gesang einzukleiden, ohne die Wahrscheinlichkeit gröblich zu beleidigen, welche nicht gestattet, daß ein Mensch, über den bereits der Tod seine Fittige ausbreitet, wohlvernehmlich spreche, vielweniger singe; so wie Herr J. Weigl hier die Cavatine gesetzt hat, ist jede Ungereimtheit glücklich vermieden, die gewählte Melodie ist die richtigste Sprache der Gefühle, die Töne verhallen darinn wie die Worte eines Sterbenden in der wirklichen Natur. Das gleich hierauf beginnende Finale ist mit großer Kunst sorgfältig ausgearbeitet. In seinem allmählichen Fortschreiten belebt es zu den frohesten Empfindungen, erhabene Gefühle heben die Brust, der wärmste Antheil an der doch so einfachen Handlung wird bis zum letzten Moment, bis zum fröhlichen Alleluja! erhalten. Dieser Akt erhebt Herrn J. Weigels Bergsturz über den

Rang eines Singspieles; manche große Oper entbehrt dieses in der Wesenheit der dramatischen Musik gegründeten Bedürfnißes.

Die Ausführung dieses Singspiels in dem K. K. Hoftheater nächst dem Kärnthnerthor unter der eigenen Leitung des Herrn Weigls wird allgemein für vortrefflich erkannt. Die Herrn Weinmüller und Vogl haben die Hauptrollen Hatwyls und Wunibalds übernommen. Beide liefern meisterliche Darstellungen; Sie bewähren sich, ersterer in der Cavatine, und letzterer im Terzett als vollendete Künstler, die den Geist ihrer Gesangsstücke wie den der Rolle studieren. Auch Dem. Bondra d. ä. (Josephine) trägt ihren Part mit Wärme und Gefühl vor. Mad. Karl (Gertrude), Herr Mohrhardt (Willer), und Herr Saal (der Einsiedler) tragen zur Ründung und Präzision des Ganzen bei. Herr Demmer d. j. (ein Reisender) sollte den melodromatisirten Monolog im 2ten Akt mit mehr Feuer, Kraft und Würde äußern; der von dem Compositeur hierauf berechnete Effekt kann ohne diesem nie ganz erreicht werden. Die Chöre und Finale werden mit größter Genauigkeit ausgeführt.

Cantate.

Am 25ten Dezember 1812 wurde im K. K. großen Redouten Saale zum Vortheil der hiesigen Bürgerspitals Anstalt zu St. Marks „Moses oder der Auszug aus Egypten eine Oper von weil. Kapellmeister Süßmayer als Cantate in zwei Abtheilungen gegeben."

Es ist für jeden Opern-Compositeur immer nachtheilig, wenn dessen Werk, welches für die Darstellung auf der Bühne bestimt ist, wobei also der Effekt auf mehrere Sinne, auf den Total Eindruck der Musik, Dekorazion und Kostüme, dann auch der Handlung selbst berechnet werden muß, aller seiner Attribute beraubt, gleichsam im Skelet dargestellt wird. Der, in einem solchen Fall, nur von einem Sinn affizirte Zuhörer bleibt da in einer für den Tonsetzer gefährlichen Ruhe, seine nur auf einem Gegenstand

gerichtete Aufmerksamkeit entdeckt Gebrechen, die der von dem Gang der Handlung und der sinnlichen Darstellung hingerissene Zuseher wohl nicht wahrgenommen haben würde. Dieser Umstand, mußte auf die Aufführung der Oper Moses als Cantate um so nachtheiliger wirken, als deren Text bald platt, bald schwülstig und unverständlich, ihr musikalischer Werth aber ganz geringfügig ist; eine Oper, welche selbst bei ihrer Darstellung auf der Bühne (vor beiläufig 20 Jahren) eine kalte Aufnahme fand, mußte in dieser Form nothwendig gänzlich mißfallen. Die metrische Bearbeitung hat das Gepräge der weil. Schikaneder'schen Opern-Poesie. Gemeinplätze wechseln mit sinnloser Erhabenheit unaufhörlich; der Verfasser versteigt sich in seiner Mystik sogar in Absurditäten. Wir wollen hievon nur einige Stellen ausheben. Im 2ten Akt sagt Moses: Durch Gesetze unseres Gottes kann die Tugend nur entstehn; dann Pharav: Gieb Zufall der Vernunft nun einen guten Rath. Mehrere derlei Sentenzen anzuführen, halten wir für überflüßig, da die Erwähnten unsern Tadel nur zu sehr rechtfertigen. Die Verdienste des Compositeurs sind, wie gesagt, nichts weniger als auszeichnend. Auf Originalität leistete er schon einmal ganz Verzicht. Er machte es, wie seit ihm schon vieler seiner Collegen; Mozarts Opern, besonders dessen Zauberflöte war die reiche Quelle, aus welcher er in vollen Zügen schöpfte. Man erkennt hierin nicht jenes großen Meisters würdigen Schüler, der in dessen Werken den Geist der Composizion studirte, sondern nur einen alltäglichen Nachahmer, der seines Meisters Ideen kopirte, und wenn er es noch wagte, diese in seinem Geschmacke durchzuführen, sie ganz entstellte. Herr Süßmayr hat im Fache der komischen Oper manches Gute geliefert, sein Spiegel von Arkadien erwarb ihm vielen Beifall; allein für die ernste Oper scheint er keinen Beruf gehabt zu haben. Der Styl der Chöre, und ihre Ausarbeitung beweisen dieß deutlich. Der Verfasser hat es wohl verstanden, den Inhalt der Musikstücke für die Composizion passend zu ordnen, obschon ihm die Gabe, diesen in eine reine vernünftige Sprache einzukleiden, abgesprochen werden

muß; er hat besonders den Inhalt der Chöre so gewählt, daß selber dem Componisten immer Gelegenheit gibt, die Macht der Tonkunst glänzend zu entwickeln; an diese schwierige Arbeit hat sich aber Herr Süßmayr nicht gewagt, er behandelte diesen Zweig der ernsten Oper ganz oberflächlich, und eilte oft ängstlich darüber weg. Seine Gesangstücke dringen nie an das Gemüth; es wird weder von zärtlichen Affekten angeregt, noch von mächtigeren Leidenschaften ergriffen.

Bei der gegenwärtigen Produkzion dieser Oper hatte der Herr Kapellmeister Ritter von Syfried die Leitung des Ganzen, Herr Wranitzky jene am Orchester, und Herr Kapellmeister Buchwieser die am Clavier geführt. Mad. Campi, Hr. Weinmüller, und Hr. Frühwald Mitglieder der K. K. Hofopernbühne, dann Dem. Mayer und die Herrn Meier, Wild und Weinkopf, Mitglieder des priv. Theaters an der Wien, hatten die Solo-Parts übernommen. Die Ausführung war im Durchschnitt, einige kleine Irrungen abgerechnet, gut; sie konnte aber, aus den bereits angeführten Gründen, keinen Beifall erhalten.

Ueber Madame Simonin-Pollet k. k. Hofharfenmeisterin und Mitglied des k. k. Athenäums der Künste in Paris, und über Madame Miller k. k. Hofharfenmeisterin in Wien.

(Ein freymüthiger Vergleich)

Es ist sehr interessant, die beyden obenangeführten Künstlerinnen, welche der Zufall nicht nur in der Kunst einander gegenüber stellte, sondern welche auch gerade in Wien neben einander erscheinen, freymüthig zu vergleichen, und die Resultate über die Kunstfertigkeit beyder dem Publikum vor die Augen zu stellen. Beyde sind groß in ihrer Sphäre, beyde sind unübertrefflich, aber sie sind in ihrem Spiele auch eben so verschiedenartig, wie Rode und Kreutzer auf der Violin und wie Giuliani und Wolf auf der Guitarre; Madame Simonin-Pollet ist groß, kräftig und lieblich; Madame Miller kühn, imponirend und frey. Die erstere huldigt der Melodie, die letztere dem Akkord, die erstere läßt ihre Harfe flöten, die letztere schmettern, die erstere beherrscht alle zarten Töne, die letztere alle gewaltigen; man sieht, daß sie beyde in verschiedenen Fächern glänzen, ohne sich in der Manier zu begegnen, nur halten wir Madame Simonin-Pollet für größer und fester als Madame Miller; die Beweise denken wir nicht schuldig zu bleiben.

Madame Miller greift in ihr Instrument mit mehr Verzagtheit, als ihre glückliche Nebenbuhlerinn; Sie scheint die Töne mehr zu suchen, als ihrer schon mächtig zu seyn. Bey Madame Pollet ist alles dieses gewisser, sie taucht ihre Finger in die Seiten, wie Aurora den Kopf in die Morgenröthe, ohne lange zu wählen, ohne Lücken in ihr Spiel zu bringen, und wo sie hinlangt entströmt Wohlklang und Harmonie. Im Adagio-Spiel ist sie unübertrefflich. Referent hat sie in Breslau diesen Sommer gehört; er glaubte die Vollendung durch ihre göttliche Kunst bezeichnen zu können. Hierin leistet Madame Miller weniger. Sie trifft wohl, aber es scheint ganz ohne Gefühl. Bey Madame Pollet ist das ganz anders. Der Ton ihrer Harfe scheint ihren Augen zu entschweben, in beiden liegt wenigstens gleiches Feuer. Es ist gewiß, daß eine Künstlerin, die Empfindung hat und äußert, eine entzückende Erscheinung ist. Die bloße Kunst ist nichts gegen das Gefühl; das zeigten uns oft Klement und Seidler; bey diesem Instrumente aber unsere Pariserinn und Madame Miller. Die letztere ist kälter und trockner in ihren Produktionen. Ihre Töne sind freylich rein, doch scharf; die der Ersteren sind süß und schmelzend und ergreifen das Gemüth. Wenn mir ein Gleichniß erlaubt ist, so möchte ich sagen: der Zufall hat zwey Frauen mit herrlichen Äols-Harfen begabt; nur blies in die eine der Zephir in die andere der Boreas.

Dieses ist die ungeschmückte Vergleichung eines Kunstfreundes. Er läßt beyden Künstlerinnen genü-

gende Gerechtigkeit widerfahren, und schmiegt seinem Aufsatze die wichtige Bemerkung an, daß ihm beyde Künstlerinnen jede in ihrer Art schätzbar seyen.

F.

Conzerte im Monath Dezember 1812.

(Fortsetzung)

Die Advent-Zeit ist schon lange für die Verehrer der Tonkunst von der Seite sehr interessant, daß die Virtuosen des Auslandes in derselben Wien zum Ziele ihrer Kunstreisen wählen. Die in diesem Jahre besonders zahlreichen derlei Produkzionen haben sehr glänzend begonnen. Herr Louis Spohr herzogl. Sachsen-Gotha'scher Conzertmeister trat am 17. Dezember der erste in die Schranken, um nach dem rühmlichen Beifall von Wiens tiefen Kunstkennern zu ringen. Er hat seinen schweren Kampf ehrenvoll bestanden; allgemeine Huldigung, lohnte seine seltenen Talente, sein vielseitiges Genie. Er zeigte sich in der gegebenen Akademie nicht nur als vollendeter Künstler auf der Violine, sondern auch als vortrefflicher Compositeur. Letzteres bewies gleich anfangs die Ouvertüre aus dessen Opern Alruna, in welcher die kunstreiche Durchführung eines fugirten niedlichen Themas in Mozarts Geschmack jederman entzückte, und den Wunsch erregte, dieses hier noch nicht bekannte Werk vollständig kennen zu lernen. In dem darauf gefolgten Conzert ebenfalls von seiner Composizion realisirte er das Ideal eines Violinspielers. Die Schwierigkeiten seines Satzes sind aus seinen Werken jedem Violinspieler bekannt, sie waren in diesem Conzerte alle vereint. Er führte diese mit einer Präzision, und Leichtigkeit aus, die Bewunderung erregt. Sein Bogenstrich ist fest, der Ton durchaus richtig, und sicher. Sein Vortrag ist Gesang der reinsten Menschenstimme. Wir wüßten keinen Zweig der Virtuosität auszugeben, worin Hr. L. Spohr nicht befriedigte. Dabei ist sein Spiel höchst solid, und weit von aller Charletanerie entfernt. Wenn uns noch ein Wunsch erlaubt ist, so

wäre es der, daß Herr L. S. ein Instrument wählte, welches einen helleren, kräftigeren Ton hält, als jenes, worauf er gegenwärtig spielt; dieses hat den strengen Forderungen nicht entsprochen.

Die von Herrn L. Spohr und dessen Gattin vorgetragene Sonate auf Harfe und Violin erhöhte den Kunstgenuß, den uns derselbe an diesem Tag darboth. Mad. S. besitzt mehrere jener Vorzüge, die wir an Herrn L. S. rühmen. Ungewöhnliche Fertigkeit, und inniger Ausdruck ist ihr besonders eigen. Die gänzliche Gleichheit in beider Geschmack schafft die reinste Harmonie in ihrem conzertirenden Vortrag.

Das Potpourri, worinn Herr L. S. einige liebliche Melodien aus Mozarts Zauberflöte mit seinen eigenen anmuthigen Phantasien verwebte, vollendete den Triumph seiner Kunst-Darstellung.

(Die Fortsetzung folgt.)

IV. Fantaisies bémollisées, pour la Flute. Composées par Mons: le Baron de Knorr. Vienne, chez Jean Traeg.

Dieses kleine Werk, womit der Verfasser in der Composition debutirt, giebt seinen Talenten ein vortheilhaftes Zeugniß. Es entspricht seinem Zwecke, als Uebungsstück für Anfänger, und selbst für jene, welche auf dem Instrument schon größere Fortschritte gemacht haben, in so weit, als es vielfältige, einiges Studium bedürfende Passagen besonders in den Moll-Tonleitern enthält. Die Artikulazion (Schleifart) ist ziemlich genau angezeigt, und in dem Geschmack der Hugot'schen Schule. Wenn wir aber einer Seits den angehenden Herrn Kompositeur Kentniß seines Instrumentes zu gestehen, so sey es uns auch erlaubt, ihn auf mehrere Fehler gegen die Komposizion aufmerksam zu machen, welche er sich bei diesem Werke zu Schulden kommen ließ, und rücksichtlich des lockeren Zusammenhangs der Ideen Einiges zu bemerken.

Seite 2. Zeile 3. Takt 4. und S. 3 Z. 6. T. 3. ist die mit der zweiten Hälfte des Taktes gesche-

hende Einleitung in den nachfolgenden Takt um einem halben Ton zu hoch.

S. 2. Z. 12. T. 3 muß die Triole des dritten Viertels nicht mit c sondern mit cis anfangen, denn dieser Akkord gehört zum zum Tonleiter D-moll.

S. 2. Z. 13. T. 1. und 3 soll in G-moll nicht in G-dur gesetzt seyn.

Der unmittelbare Uebergang aus G-dur in F-dur (S. 3 von der 3ten auf die 4te Zeile) ist auffallend compositions widrig. Die Bedeutenheit des Fehlers würde sich am auffallendsten zeigen, wenn es der Herr Componist versuchte diesen Uebergang zu instrumentiren; ohne offenbare Quinten und Oktaven läßt sich dieß wohl nicht thun, und die Vermeidung derselben ist doch eine Grundregel des musikalischen Satzes.

S. 3. Z. 7. T. 3 ist die Einleitung auf den darauf folgenden C. Tonleiter viel zu rasch.

S. 4. Z. 1 T. 4. Der Uebergang nach C würde hier besser lassen. Eben so bei der Wiederholung dieser Idee im 2ten Allegro.

S. 5. Z. 2 T. 4. 5. 6. und Z. 3 T. 1 ist eine Umkehrung der vier ersten Takte der zweiten Fantasie und als solche nicht genau ausgeführt. Da wir jedoch nicht wissen können, ob der Herr Componist wirklich die Ausführung dieser Figur im musikalischen Satze bezweckte, so wagen wir es nicht diese Passage für fehlerhaft zu erklären.

S. 6. Z. 4. T. 4. Der vorhergehende Ton des ist nach dem Eingang des vorigen Taktes die Terze des B-moll-Akkordes: Von diesen soll man ohne Vorbereitung nicht in As fallen, und dann in Des gehen. Im mehrstimmigen Satze ließe sich die Stelle wohl ganz gut ausführen, weil man mit den andern Stimmen den Uebergang vorbereiten könnte; das bloße Hinzudenken der verbindenden Harmonie findet aber nicht statt.

Der Uebergang von B-moll nach G-moll (S. 6. Z. 7. T. 2.) ist wohl auch wieder ein wenig rasch und zu wenig vorbereitet.

S. 9. Z. 4. T. 4. klingt der Quartensprung vom ersten auf das zweite Viertel nicht wohl. Der Akkord wäre vollständig und rein harmonisch wenn d und es (im 1ten Viertel) um einen Ton erhöht würden.

S. 9. Z. 7. T. 3. Dieser Takt gehört zu G-moll; warum ist also das 2te Viertel in G-dur gesetzt? Das Auflösung Zeichen bei h ist ganz unrichtig angebracht.

Den Besitzern dieses Werkes wird endlich erinnert, daß sich in selbes zwei Stichfehler eingeschlichen haben. S. 8. Z. 5. T. 3. ist das letzte 16tel im ersten Viertel statt es für d zu lesen; eben so ist auf der 9ten Seite im 4ten Takt der letzten Zeile die dritte Achtlnote statt g für f zu nehmen.

Der Herr Componist wird uns die Aufzählung der gefundenen Mängel nicht für eine Tadelsucht anrechnen; wir schmeicheln uns vielmehr, er werde es als einen Beweis erkennen, daß wir seine guten Anlagen zu schätzen wissen, und daher wünschen, seine künftigen Kunstgebilde von jeder Seite tadelfrei zu finden. Uebrigens glaubten wir dasjenige gründlich beweisen zu müssen, was an diesem Werke in der Leipziger musikalischen Zeitung vom Jahr 1812. (Blatt 32.) nur im Allgemeinen gerügt wird.

Anekdoten aus dem Künstlerleben berühmter Compositeurs und Virtuosen.

Bach.

Unter allen den vortrefflichen Schülern, die der große Tonkünstler Johann Sebastian Bach gezogen hat, war er mit keinem mehr zufrieden, als mit Krebs in Altenburg; daher er auch zu sagen pflegte: „Das ist der einzige Krebs in meinem Bache.“ Doch war auch Friedemann, sein ältester Sohn, den er am fleißigsten und sorgfältigsten im Klavierspielen unterwies, ein besonderer Gegenstand seiner Kenner-Zufriedenheit. Dieser Friedemann ward Organist in Halle. Hier fing er einst zu einem kurzen Liede, welches der auf der Kanzel stehende Pfarrer zwischen der Predigt singen ließ, und dem die Organisten gewöhnlich nur einige Akkorde voran zu schicken pflegen, um den Ton zum Liede anzugeben, eine Fuge zum Vorspiele an, und führte sie mit aller möglichen Kunst aus. Als der Prediger

einige Minuten dieſes unzeitige Vorſpiel abgewartet hatte, und ihm nun die Geduld verging, ſandte er den Küſter zu ihm, mit der Bitte, das Vorſpiel zu ſchließen, und das Lied anzufangen.. Friedemann antwortete dem Küſter unwillig überlaut: „Der Herr Pfarrer verſteht den Teufel, was zur guten Ausführung einer Fuge gehört; ich bin noch weit vom Schluſſe, und werde die Fuge ausführen und ſchließen, wie ſich's gehört.“

Eines Tages kommt Friedemann zum Muſikdirektor Ruſt, der damals in Halle ſtudierte, und ihm, zur Erkenntlichkeit für ſeinen Klavierunterricht, ſeinen Briefwechſel beſorgte. „Sehen Sie,“ ſagt ihm Friedemann, indem er ihm ihn zu leſen giebt, „einen recht hübſchen Ruf zur Kapellmeiſterſtelle in Rudolſtadt; antworten Sie nur gelegentlich, daß ich ihn wohl annehmen will.“ Ruſt ließt den Brief, und freut ſich der anſehnlichen Verbeſſerung ſeines Lehrers. Indem wird er des Datums und der Jahreszahl gewahr, und ruft: „Der Brief iſt ja ſchon über ein Jahr alt.“ „Nun ja,“ erwiederte Friedemann, „ich habe ihn immer bei mir getragen, und von Tag zu Tag vergeſſen, Ihnen denſelben zur Beantwortung zu geben.“

Sein Bruder, Chriſtian Bach, war ſehr

leichtſinnig. Als ihm einſt einer ſeiner Freunde vorwarf, daß er meiſtens nur leichte Tonſtücke flüchtig hinſetze, und das damit verdiente Geld noch leichtſinniger verthäte, ſtatt daß ſein älteſter Bruder in Berlin große Werke vollendete, und das dafür erhaltene Geld ſehr gut zu Rathe zu halten wüßte, ſagte er: „Ey was, mein Bruder lebt, um zu komponiren, und ich komponire, um zu leben; er treibt's für andre, ich für mich ſelbſt.“

(Wird fortgeſetzt.)

Vorläufige Anzeige.

Am 20ten Jänner l. J. wird in dem K. K. großen Redouten Saale das jüngſte Gericht, ein großes Oratorium von Louis Spohr herzogl. Sachſen-Gotha'ſchen Conzertmeiſter, von einem zahlreichen Orcheſter aufgeführt. Wir glauben alle Freunde der Kunſt auf dieſe Produkzion um ſo mehr aufmerkſam machen zu müſſen, als die Ausführung dieſes an ſich vortrefflichen Kunſtwerkes unter der eigenen Leitung des Herrn Compoſiteurs an der erſten Violine, und der von Herrn Salieri erſtem Hofkapellmeiſter übernommenen Direkzion des Ganzen den reinſten Kunſtgenuß verſpricht.

Druckfehler im vorigen Blatte: Seite 9 in der 24te Zeile iſt ſtatt „im k. k. Hoftheater“ zu leſen „im k. Hoftheater.“ Dann gehört die der 12ten Seite am Schluße beigefügte Parentheſe „die Fortſetzung folgt“ auf die 13te Seite nach der 8te Zeile.

Von dieſer Zeitſchrift wird jeden Sonnabend Nachmittags um vier Uhr ein ganzer Bogen ausgegeben. Man pränumerirt ſich in Tendlers Buchhhandlung am Graben im Trattnerhof mit 16 fl. ganzjährig, und 8 fl. halbjährig für jedes Exemplar auf Druckpapier. Auf ſchönem Median-Schreibpapier koſtet jedes Exemplar 24 fl. ganzjährig.

Nro. 3.

Wiener allgemeine musikalische Zeitung.

(Sonnabend den 16. Jänner 1813.)

Versuch einer Beantwortung der Frage:

Was hat das Orchester seit 1712 bis 1812 gewonnen? — nebst einer Uebersicht der in diesem Zeitraum bekannt gewordenen neuen musikalischen Instrumente.

Wir verstehen hier unter Orchester das gesammte, bei großen Musiken gebräuchliche Instrumenten-Chor, und die Frage ist: womit ist es seit 1712 vermehrt, bereichert worden? Sind die seit der Zeit ins Orchester aufgenommenen Instrumente wirklich ganz neue Erfindungen des genannten Jahrhunderts? Wenn man bis auf die Entstehung der Instrumente, deren Erfindung man demselben zuschreibt, zurückgeht, so wird man in ihnen glückliche Nachahmungen und Verbesserungen schon vorhandener entdecken, und wenn man der Vorzeit volle Gerechtigkeit will wiederfahren lassen, so wird man eingestehen, daß ihr die Ehre der ersten Erfindung sämmtlicher bei unsern Orchestern eingeführten Instrumente zukomme. Zu wirklich neuen Erfindungen würde meines Erachtens gehört haben:

1. Anwendung eines bisher zur Hervorbringung musikalischer Töne noch nie benutzten, oder als tonfähig gänzlich noch unbekannten Materials.

2. Entdeckung neuer Mittel, einem tonfähigen Körper Töne zu entlocken.

3. Schwingungskörper und Schwingungsmittel zur Konstrukzion eines musikalischen Instrumentes zu vereinigen, dessen Behandlung keinen größern Schwierigkeiten unterworfen wäre, als den zeither bekannten, um ihm allgemeine Brauchbarkeit zu ertheilen, ohne welche es kein Gewinn für die Kunst, sondern bloß — merkantilische Erfindung seyn würde.

Hat es mit diesen Forderungen an neue Erfindungen, seine Richtigkeit, so haben wir seit 1712 nicht bloß für große Orchester, sondern überhaupt für die Musik kein ganz neu erfundenes Instrument erhalten. Um uns hievon zu überzeugen, wollen wir diejenigen, deren Erfindung man dem verwichenen Jahrhunderte zuschreibt, etwas genauer betrachten.

1. Das Klarinett, dessen so genannter Erfinder J. Christoph Denner in Nürnberg war. Es ist unverkennbar, daß es eine Nachahmung der bereits vorhandenen Schallmey und Oboe ist. Es hat eine mit Grifflöchern versehene Tonröhre, einen Schalltrichter, und zur Erzeugung des eigenthümlichen Tones ein Mundstück mit aufgelegtem Rohrblatt; in diesem allen gleicht es der Schallmey. Diese war jedoch kleiner, bestand aus einem Stück, hatte nur 6 Grifflöcher, und eine über das Mundstück geschobene Büchse mit einem Loche, durch welches das Mundstück angeblasen wurde, daher der Ton grell, schreyend war, indem der Blaser solchen mittelst des Druckes der Lippen auf das Rohrblatt nicht modifiziren konnte.

Eine wichtige Verbesserung war die Oboe sowohl dadurch, daß sie einer künstlicheren Behandlung als auch eines weit schöneren, zarteren Tones fähig war. Das neue Klarinett ist also weiter nichts als eine, freilich sehr dankenswerthe Verbesserung der Schallmey und Oboe (dieser

doch bloß in Betreff des größeren Tonumfanges) keineswegs aber eine Erfindung.

2. Das Baſſethorn und

3. Das Engliſchhorn ſind bekanntlich beide Nachahmungen des Klarinetts, und der Oboe.

4. Das Inventionshorn. Die neuere Einrichtung des Waldhorns, mittelſt längeren und kürzeren Röhren, die in die Windung des Hauptrohrs eingeſchoben werden, um ein und daſſelbe Horn für jeden Tonleiter brauchen, — auf demſelben, wie man ſagt, aus allen Tönen blaſen zu können, iſt allerdings eine ſehr willkommene Erfindung der neuern Zeit, das Inſtrument ſelbſt aber noch daſſelbe, das ſchon im 17. Jahrhunderte, und in anderer Form, noch weit früher exiſtirte.

5. Amorſchall. Wichtiger ſchien dieſes verbeſſerte Waldhorn, — eine Erfindung des ruſſiſchen Waldhorniſten Kölbek, in der Mitte des verfloſſenen Jahrhunderts, — zu ſeyn, indem man auf demſelben, mittelſt angebrachter Klappen und eines Deckels auf der Stürze, alle dem Waldhorne fremde Töne geben konnte. Doch iſt für das Orcheſter weiter kein Gebrauch davon gemacht worden, weil man das Mittel erfand, mittelſt verſchiedenen Einſchiebens der Hand in den Schalltrichter — welches man ſtopfen nennt, — dem Inſtrumente die Töne, die ſeine Natur zu verſagen ſcheint, abzugewinnen.

6. Das Baßhorn, ein aus dem Serpent und Fagott zuſammengeſetztes Inſtrument, welches beim Blasinſtrumental-Chor die Dienſte des Kontraviolons, bey den Saiteninſtrumenten leiſten, das heißt, die tiefſte Grundſtimme, den Kontrabaß geben ſoll. Es iſt urſprünglich die Erfindung eines Engländers, Frichott, und wurde aus Meſſing verfertigt. Sowohl dem Äußern als auch der Behandlung nach, hat es viel Aehnlichkeit mit dem Kontrafagott. — Sr. Durchlaucht der Fürſt von Sondershauſen hat es der Aufmerkſamkeit werth befunden, und es mit ſo viel Fleiß als Glück verbeſſert. Es iſt meines Wiſſens nach nicht beim Orcheſter eingeführt, doch hat der wackere Stifter und Direktor eines bis jetzt in ſeiner Art nach einzigen Inſtitutes, des Konſervatoriums für Blasinſtrumente zu Berlin, der königl. Kammermuſikus Herr Tauſch, das Blashorn, ein kunſtliberales Geſchenk des Fürſten an das Conservatorium für dieſes benutzt. Es iſt von dem geſuchteſten Buchsbaumholze äußerſt fleißig gearbeitet, hat nicht wie das Engliſche, ein hornernes, ſondern metallenes Keſſelmundſtück, und müßte ſeiner Struktur nach außerordentliche Dienſte thun, wenn ein kräftiger, voller ſechszehn Fuß Ton nicht eine ungewöhnliche Lungenkraft erforderte.

Weiter wüßte ich keine neue ſeit 1712 fürs Orcheſter aufgenommene Inſtrumente zu nennen. Das Fortepiano hat freilich den Flügel verdrängt, und das Klavier in den Hintergrund geſchoben; allein als neu erfundenes Inſtrument es aufzuführen, möchte ich doch Bedenken tragen. Inventis facile est addere. Alles, was zur Erfinduug des Fortepiano gehörte, war, als dieſes erfunden wurde, ſchon gebraucht: Schwingungskörper (Metallſaiten) Schwingungsmittel (Hämmer, Nachahmung der Klöpfel beim Cymbal und Pantalon) ſelbſt die Form des Inſtruments, ſelbſt die Behandlung; wenn auch gleich dieſe des hier angewandten, bei den vorhandenen Klavierinſtrumenten noch nicht gebräuchlichen Schwingungsmittel eine Modification derſelben erforderte.

Sollte ich ein Inſtrument anführen, das, wenn man es mit den Forderungen an neue Erfindungen, nicht aufs ſtrengſte nehmen will, den Nahmen einer neuen Erfindung verdient, und das eine Bereicherung des Orcheſters ſeyn könnte, ſo wäre es die

Harmonika. Wohl kannte man lange vor ihrer Erſcheinung die Tonfähigkeit des befeuchteten Glaſes, wie auch das Schwingungsmittel Reibung,

und noch bestimmter, Reibung mittelst des Fingers; auch hatte man Versuche angestellt, Gläser, durch Anfüllung mit Wasser, für verschiedene Töne abzustimmen, aber diese Versuche noch nie zur Construirung eines musikalischen Instrumentes angewandt. Erst Anfangs der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts kam Franklin auf die Idee, jene Eigenschaft des Glases zu diesem Zweck zu benutzen, und es gelang ihm, wenn ich nicht irre, im Jahre 1763, die bekannte Harmonika zu Stande zu bringen. In jeder Hinsicht hat Franklin ein unschätzbares Verdienst um die Kunst, einen unsterblichen Ruhm durch diese Erfindung sich erworben. In jeder Hinsicht sage ich. Die Harmonika ist unstreitig, trotz allen Lobrednern neuerer Meteore, das bis jetzt gelungenste, sanfteste, aufs Herz wirksamste Instrument, und könnte wirklicher Gewinn für das Orchester seyn.

Wenigstens sehe ich keinen zureichenden, statthaften Grund, warum man in einem vollständigen Orchester, z. B. bei der Oper keinen Gebrauch davon macht, da es bei so mancher Gelegenheit jedes andere Instrument an Wirkung übertreffen würde. — Und welches Lob verdient nicht Franklin für die so ganz geheimnißlose Bekanntmachung seiner Erfindung!

Ueberhaupt verdanken wir dem verwichenen Jahrhundert kein einziges neues musikalisches Instrument, welches, wenn auch nicht allgemein, doch hie und da Aufnahme gefunden hätte. Der Grund davon ist leicht einzusehen: die meisten sind größtentheils selbst in ihrer Art unvollkommen, des oft erkünstelten Mechanismus wegen wandelbar, zum Gebrauch für bedeutende Tonkünste zu eingeschränkt, und deshalb in Hinsicht auf die wenige Brauchbarkeit zu kostbar.

Daher sind die meisten, nach der gewöhnlichen Ausstellung, zurück zu den Laren ihres Erfinders gewandert; weder Melpomene, noch Clio, noch Terpsichore, haben sie in ihr Reich aufgenommen, und ihnen die Unsterblichkeit angedeihen lassen, welches wahrscheinlich auch nicht die Tendenz ihrer Schöpfer

war. Die meisten inventirten wohl mehr pro focis als pro aris. Quaerenda pecunia primum!

Zu einigem Belag des Gesagten folge hier eine kurze Uebersicht der von 1712 bis jetzt öffentlich bekannt gewordenen Instrumente, so weit der Verfasser sie kennt, oder sichere Nachrichten von ihnen hat.

Der eingeschränkte Raum dieses Blattes verbiethet eine genauere Klassifikation der folgenden Instrumente. Daß ich solche, die mit den Fingern gerissen werden, überhaupt — nach dem wahrscheinlich ältesten dieser Art, Harfen-Instrumente genannt habe, bitte ich, desselben Grundes wegen, zu entschuldigen, falls man die Klassen-Nahmen nicht genügend finden sollte. Auch habe ich sie nur kürzlich nach ihren wesentlichsten Unterscheidungen charekterisiren können.

I. Blasinstrumente.

Hieher gehören außer denen im Vorigen bereits angeführten, nähmlich dem Klarinett, Bassethorn, u. s. w. noch

Die Russischen Jagdhörner. Obgleich das Jagdhorn selbst als keine neue Erfindung angesehen werden kann, so ist doch die von dem Russischen Hofwaldhornisten Maresch realisirte Vereinigung einer so beträchtlichen Anzahl solcher Hörner, wie Reisende sie angegeben, von verschiedener Mensur, von einem bis sieben Fuß Länge, zu der berühmten Russischen Jagdmusik, dafür anzunehmen, indem dieses Hörnerchor für ein Instrument zu halten ist.

Die Melodika. Ein von J. Andreas Stein 1770 zu Stande gebrachtes Orgelwerk. Mehr von diesem in einem andern Aufsatz.

Das Orchestrion, ein Orgelwerk mit einem Fortepiano verbunden, nach der Angabe des Erfinders Thomas Anton Kunz, in Prag, von den Gebrüdern Still 1798 gebauet. Es hatte 2 Manuals vom Kontra-F bis zum dreimahl gestrichenen A, und ein 16

fußtöniges Pedal, und konnte sowohl das Fortepiano als das Pfeifenwerk allein gebraucht werden.

2. Saiteninstrumente.

A. mit Taſtatur.

Das Ameno-Chorde von J. Jakob Schnell, einem Würtenberger, 1780 vollendet.

Es hat Metallſaiten, die mittelſt eines künſtlichen Windes ertönen.

Cembal d'Amour, — von Gottfried Silbermann, aus Freiberg in Sachſen. Es unterſchied ſich vom gewöhnlichen Klavier dadurch, daß die Saiten in der Mitte angeſchlagen wurden. Dieſes Inſtrument wäre der möglichſten Verbeſſerung werth geweſen, indem dadurch das Klavichord, — das man, ſeit das Fortepiano allüberall Lieblings-Inſtrument geworden iſt, gänzlich vernachläßigt, — zu der von den Freunden deſſelben ſo ſehr gewünſchten Vollkommenheit hätte gebracht werden können.

Clavecin royal. Von Joh. Gottl. Wagner 1774 erfunden: ein mit einem Lauten-, Harfen-, Pantalon- und Flügelzug verſehenes Pianoforte. —

Clavecin acustique und harmonieux zwei von de Verbés zu Paris in den ſiebenziger Jahren erfundene Inſtrumente, die bloß mittelſt Metallſaiten verſchiedene Saiten- Blas- und Schlaginſtrumente nachahmen.

Clavecin à peau de buffle, von Pascal Tasquin zu Paris in den ſechsziger Jahren erfunden: ein Flügel, deſſen Saiten mittelſt kleiner Streifchen beſonders zubereiteter Rindshaut, ſtatt der Rabenfedern, angeſchnellt wurden.

Glas-Chord von einem gewiſſen Bayer in den achtziger Jahren erfunden. Es hat ſtatt der Metallſaiten Saiten von Glas.

Dittanaclasis, auch Dittaleloclange, im Jahre 1800 von Müller in Wien erfunden, mit einer, auch zwey Klaviaturen, davon eine um eine Octave höher ſteht. Es hat Metallſaiten, und eine Lyra von Darmſaiten.

Das Fortepiano. Die erſte Idee zu dieſem Inſtrument gab 1717 Chriſtoph Gottlieb Schröter, Kreuzſchüler, und nachheriger Organiſt zu Dresden; doch konnte er aus Mangel an Vermögen bloß einige Modelle verfertigen laſſen. Der berühmte Silbermann in Dresden baute die erſten Inſtrumente dieſer Art, und gab ihnen auch den Nahmen.

Von den vielen Inſtrumentmachern, die in der Folge daran künſtelten, verdankt es die wichtigſten Verbeſſerungen dem öfters genannten Herrn Andre Stein. — Man hat es auch mit einem Orgelwerke verſehen. Doch haben dieſe Inſtrumente im allgemeinen ſich nicht lange erhalten, weil Saiten und Pfeifen ſich auf entgegengeſetzte Art verſtimmen, indem jene bey wärmerer Luft höher, dieſe tiefer werden.

Doppelflügel, auch Vis à Vis genannt, vom Inſtrumentenmacher Hoffmann in Gotha, der es im Jahre 1779 erfunden hat. Ein Flügel mit 2 Klavieren an jedem Ende, die auch an einander gereiht werden konnten, um von einer Perſon geſpielt zu werden.

Tangentenflügel. Ein Flügel ohne Docken von Schmal und Spath in Regensburg erfunden.

Der Bogenflügel, von Holfeld zu Berlin 1757 erfunden. Eine Nachahmung des, Anfangs des ſiebzehnten Jahrhunderts, von Hans Hayden konſtruirten Geigenklavicymbal oder Gambenwerkes. Es iſt in neuern Zeiten von mehrern nachgeahmt worden, z. B. vom Herrn v. Mayer in Görlitz.

Bogenhammer-Klavier, in den achtziger Jahren vom Inſtrumentenmacher Greiner zu Wetzlar erfunden. Es hatte eine doppelte Klaviatur, davon die eine mit Metall, die andere mit Darmſaiten, die

durch Hämmer und Bogen ertönten, bezogen war.

Saitenharmonika, von J. Andre Stein, Organiſt zu Augsburg, 1788 erfunden: in der Hauptſache ein Fortepiano, das außer den beiden gewöhnlichen Saitenchören noch ein drittes hatte, welches durch ein beſonderes elaſtiſches Schwingungsmittel ertönte.

Orphika, ein kleines Hämmerwerk von Röllig, das man, um es zu ſpielen, auf den Schooß ſetzte, oder mittelſt eines Bandes vor ſich hieng, nur für Kinder oder äußerſt kleine Hände ſpielbar.

Kaimorphika, von Röllig in Wien erfunden. Ein Bogen-Fortepiano mit Darmſaiten. Der brave Fortepianoſpieler Herr Poſch aus Wien reiſte mit dieſem Inſtrument, und behandelte es ſehr gefällig.

B. Ohne Taſtatur.

Harmonicello; zu Ende des achtzehnten Jahrhunderts vom Kammermuſikus Herrn Biſchof zu Deſſau; hatte 5 Darmſaiten, und unter dieſen 10 Drathſaiten, die auf einem eignen Greifbrett geſpielt werden konnten.

Polychord, vom Herrn Hillmer in Leipzig 1799 erfunden. Ein geigenförmiges Inſtrument mit 10 Saiten, und einem beweglichen Greifbrett, welches zur Erhöhung oder Erniedrigung der Stimmung verkürzt, und verlängert werden konnte.

3. Zuſammengeſetzte Blas- und Saiten-Inſtrumente mit Taſtatur.

Das Apollonion, vom Herrn F. Heinrich Möller im Heſſen-Darmſtädtiſchen. Ein gegen 11 Fuß hohes, 5 Fuß langes, 3½ Fuß tiefes, ſehr künſtlich zuſammengeſetztes Inſtrument. Es beſteht 1) aus einem aufrecht ſtehenden Fortepiano mit doppelter Taſtatur, 2) einem 8, 4, und 2 fußtönigem Orgelwerke; 3) einem mechaniſchen, einen Knaben vorſtellenden Flötenſpieler.

4. Stab-Inſtrumente.

Nähmlich ſolche, deren Tonkörper Glas- oder Metallſtäbe ſind. Dieſe neue Inſtrumentart hat erfindungsluſtige Künſtler bisher ſehr in Thätigkeit geſetzt. Da die Erfinder nicht immer den innern verborgenen Mechanismus öffentlich bekannt gemacht haben, ſo läßt ſich wenig davon ſagen. Ich führe daher nur kürzlich die Nahmen der Erfinder und der Inſtrumente an.

Euphon, von dem um die Akuſtick ſehr verdienten Herrn D. Chladni in Wittenberg. Es hat Glasröhren, die wie die Glocken der Harmonika, ohne Taſtatur zum Klang gebracht werden.

Clavicylinder, ein ähnliches Inſtrument mit einer Taſtatur, von demſelben. Glas-Harmonika mit einer Taſtatur, vom Freyh. von Dalberg. Melodika, vom Herrn Ruffelſen in Coppenhagen. Neue Harmonika, mit Glasſtreifen, vom Herrn D. Quandt in Jena, zu Ende der achtziger Jahre erfunden.

Melodion vom Herrn Dietz, Mechanikus in Emmerich, im vorigen Jahrzehend erfunden.

5. Zuſammengeſetzte Stab- und Saiten-Inſtrumente.

Téliſon, in dieſem Jahrhundert, vom Herrn Masloski aus Poſen in Südpreußen erfunden. Es hat Stäbe von Spillbaumholz, die, wenn ſie mittelſt eines mit Colophonium beſtrichenen Handſchuhs berühret werden, ihre Bewegung den Darmſaiten mittheilen, und ſie in Klang bringen. Der Ton hat Aehnlichkeit mit dem der Harmonika.

Harfen-Inſtrument.

Pedalharfe, von Hochbrucker zu Donauwerth 1720 erfunden. Dieſes Pedal iſt beſtimmt, jeden Ton erforderlichen Falls um die Hälfte zu erhöhen. Ein anderes Pedal zur Hervorbringung des Piano-

forte erfand M. Cousineau zu Paris 1782. Dieſes Pedal hat nachher der bekannte Harfeniſt Herr Krumbholz verbeſſert, und das crescendo durch ſtufenweiſe eröfnete Klappen, das diminuendo durch Bedeckung der Saiten mit Streifen von Büffelleder bewirkt.

Biſſer. Eine Guitarre mit 12 Saiten, von Bangock, zu Paris 1770 erfunden; von Nadermann daſelbſt zuerſt erbaut.

(Der Beſchluß folgt.)

Händels Biographie.

Georg Friedrich Händel wurde zu Halle den 24. Februar 1684*) geboren. Sein Vater war Wundarzt, und wollte ſeinen Sohn zwar nicht zur Chyrurgie, doch auch nicht zur Tonkunſt beſtimmen. Doch der Naturtrieb in dem kleinen Knaben war ſo mächtig, daß er des Nachts, wenn alles ſchlief, ſich mit einem Clavichord beſchäftigte, das er unter das Dach verſteckt hatte. In ſeinem ſiebenten Jahre führte ihn ſein Vater nach Weißenfels, um dort ſeinen Stiefbruder, einen herzoglichen Kammerdiener zu beſuchen. Hier war es, wo er ein Herz faßte, öffentlich ſeine Leidenſchaft zu geſtehen, uud ſeinen Bruder zu bitten, die Orgel in der Schloßkapelle ſpielen zu dürfen. Da es ihm erlaubt wurde, verſuchte er einige Akkorde und ſogleich gelang es dem jugendlichen Genie, ihr ſeine Macht aufzudringen, und des Herzogs Bewunderung zu gewinnen, der ihn zufällig gehört hatte. Nun hatte aber auch Händels muſikaliſche Laufbahn begonnen. Der Herzog ſelbſt legte die Fähigkeiten des kleinen Virtuoſen auf ſeines Vaters Gewiſſen. Er ſelbſt gab ihn nun dem halliſchen Organiſten Zachau zur Unterrichtung, bey dem er ſo viel gewann, daß er ſchon in ſeinem achten Jahre für ſeinen Lehrer die Orgel ſpielte und Kirchenſtüke componirte,

*) Pokels will das Geburtsjahr unſeres Händel Anno 1685 beſtimmt wiſſen, er hat dieſes aus einem Brief bewieſen, weshalb er mehr Glauben verdient als die obige Angabe.

die mit großem Beifall aufgeführt wurden. Er erlernte bey dieſem Meiſter viel und wichtiges, blieb bis 1698 in ſeinem Unterricht, und wurde mit den Grundſätzen der Harmonie und dem verſchiedenen Style großer Tonſetzer vertraut. Hierauf kam er nach Berlin wo Muſik und Oper ſehr in Flor waren. Buononcini und Attilio Arioſti hatten die Aufſicht darüber; der erſte, einer der größten Sänger und Componiſten zu Anfang des vorigen Jahrhunderts, und Aufſeher der großen Oper Friedrich I., war ein eitler Mann, dennoch mußte er als großer Künſtler wider ſeinen Willen die Geſchicklichkeit dieſes Jünglings bewundern; der andere, ein Serviten-Ordens-Mönch (1668 zu Bologna geboren, der 1717 nach London kam, und Pater Attilio genannt wurde), ſchenkte ihm ſeine Liebe, und zeigte ihm die höchſten Vortheile der Kunſt. Der König hatte ihn kaum kennen gelernt, ſo ließ er ihn faſt täglich rufen, beſchenkte ihn immer reichlich, und wollte ihn nach Italien ſchicken. Sein Vater aber rief ihn ängſtlich nach Hauſe, weil er fürchtete ſein Sohn möchte ihm verdorben werden. Er ging; doch nach einem kurzen Aufenthalt in der Heimath reiſte er nach Hamburg, wo die Oper noch weit glücklichere Fortſchritte machte, als in Berlin. Er fand da Männer vom erſten Range, und bekam bald ſelbſt eine eigene Stelle für den damals berühmten Kaiſer, der den Flügel ſpielte und die meiſten Opern ſchrieb. Matheſon*) wurde hier auch ſein Freund, nur machte die Eiferſucht, daß ſie einmahl 1704 ſich miteinander ſchlugen, da Matheſon in dieſem Jahr ſeine Oper Cleopatra aufführen ließ; er ſelbſt hatte den Antonius übernommen der ſich noch lange vor dem Ausgange ermorden muß. Nach dieſer Scene wollte er ſich wieder an den Flügel ſetzen, und dirigiren, um zu zeigen, daß dieß alles nur Spaß geweſen ſey. Dies hielt Händel für ungereimt; hierüber kamen ſie in einen heftigen

*) Johann Matheſon, war ein großer Tonkünſtler und Legationsrath zu Hamburg. Er wurde 1681 daſelbſt geboren. Er war berühmt und geehrt, und ließ viele muſikaliſche Werke auflegen, welche einen Schatz für die damalige Zeit ausmachten.

Zwist und zwar so, daß sie sich auf öffentlichem Markte schlugen. Beinahe hätte Mattheson Händeln getödtet. Doch bald darauf wurden sie die besten Freunde, und nie ward vielleicht ein Bündniß inniger mit Blut gesiegelt. — Zu derselben Zeit, und zwar als der junge feurige Tondichter noch nicht völlig genesen war, machten seine neusten Opern Nero, Almira, Florindo und Daphne ein so großes Aufsehen, daß ihn der Bruder des damals regierenden Großherzogs von Toskana mit nach Italien nehmen wollte. Aber Händels Geist liebte die Freyheit, und blieb lieber in Hamburg, wo er sich indessen ein Kapital von 1000 fl. sammelte, und nun auf seine eigenen Kosten nach Italien reiste. Er ging zuerst an den florentinischen Hof, wo er die große Sängerinn Vittoria antraf, die ihm viele Proben ihrer Achtung gab. Noch mehr erzeigte ihm der Großherzog, der ihm die reichsten Geschenke machte. Er blieb jedoch nur ein Jahr da, und ging nach Venedig. Sein Ruf war in Italien indeß zu einer Höhe angewachsen, daß er sich wider Willen bestimmen lassen mußte, eine Oper zu componiren. Er lieferte die tragische Oper „Agrippina" die sieben und zwanzig Mahl nacheinander aufgeführt wurde, und in der die größten Sänger Italiens sich bewarben, Rollen darin zu erhalten. Selbst Vittoria reiste dem angestaunten Tondichter zu Liebe nach Venedig, und strengte sich aufs Aeußerste an, durch ihre Kunst seinem Werke nachzukommen. — Von da ging Händel nach Rom, wo selbst die große Corelli ihm die höchste Anerkennung seiner Verdienste zu erkennen gab, und Scarlatti, der Unvergleichliche, der größte Klavierspieler in Italien nur auf dem Flügel mit ihm wetteiferte, bei der Behandlung der Orgel aber aufrichtig eingestand, übertroffen zu seyn. Die Römer nannten ihn einen Gott, und machten ihn zum deutschen Orpheus. Aber er verdiente diesen Nahmen auch; er komponirte ihnen ein Oratorium; bei 150 Cantaten, und viele andere Stücke. Von Rom ging er nach Neapel, wo er gleiche Bewunderung erhielt. Er lebte sechs Jahre in Italien, wo er, trotz dem, daß er ein Protestante war, Auszeichnungen genoß, deren sich kein Deutscher rühmen konnte. Er hatte zwar

seiner Religion wegen manche Versuchung auszustehen, besonders in Rom; da er aber erklärte, er wollte in der Religion, in der geboren, leben und sterben, so ließ man ihn in Ruhe. Aus Italien machte er eine Reise nach Deutschland, besuchte seine blindgewordene Mutter und seinen ersten Lehrer den Greisen Zachau. In Hanover kam er zu dem berühmten Stephani kurfürstlichen Kapellmeister. Er hatte zwar keine Absicht da zu bleiben, aber der Freyherr von Kielmannsegg, der ihn in Italien kennen gelernt hatte, rühmte ihn dem Kurfürsten, daß dieser ihm 1500 Thaler Gehalt anboth, mit dem besondern Zusatze, so lange und so oft er wollte, von Hanover abwesend seyn zu dürfen. Auf diese günstige Bedingung trat Händel in seine Dienste, und wurde bald darauf, da Stephani abging, erster Kapellmeister an seiner Stelle. Die erste Reise die er von Hanover ausmachte, war im Jahr 1710 nach England, wo die Oper noch in ihrer Kindheit war. Viele Engländer kannten ihn schon von Italien aus; ihr Verlangen war daher dringend, etwas von seiner herrlichen Arbeit hören zu lassen. Die Königinn überhäufte ihn mit Gnadenbezeugungen, und der ganze Hof schmeichelte ihm. Er führte also seinen Rinaldo auf, in welcher der große Sänger Nikolini die Hauptrolle übernahm. Man hörte und fühlte mehr, als man erwartete, und wünschte nun seinen beständigen Aufenthalt in London. Er war schon ein Jahr da, und hielt also für nöthig, wieder nach Hanover zu gehen.

(Der Beschluß folgt.)

Concert.

Am 6. Jänner d. J. gab endlich der bereits seit längerer Zeit hier erwartete Herr Rode, erster Violinist Sr. Majestät des Kaisers von Frankreich, und Mitglied des Conservatoriums zu Paris, sein Benefiz in dem k. k. großen Redoutensaale. Er trat darin mit einem ganz neuen Conzert, wovon der erste Satz D-dur, der zweite G-dur, und der dritte D-mol zur Tonart hat, und mit den bekannten trefflichen

Variationen in E-dur zum erstenmal vor einem Publikum auf, dessen größerer Theil ihn bisher nur aus seinen Werken als einen, für sein Instrument äusserst interessanten Componisten kannte, das aber von dem hohen Ruf seiner Virtuosität so sehr eingenommen war, daß es keine Forderung an diese zu kühn glaubte. Unter solchen Auspizien war es für Herrn Rode allerdings schwer, mit seinen Produkzionen zu befriedigen. Vielfältige Erfahrungen, nicht nur im Gebiete der Kunst, sondern selbst im gewöhnlichen Leben, haben gezeigt, daß ein so exzentrisch vortheilhafter Ruf den Personen, welchen er vorherging, bei ihrem wirklichen Erscheinen immer mehr geschadet als genützt habe. Für den Künstler ist es dann eine äußerst schwierige Aufgabe, allen Ansprüchen Genüge zu leisten. Wenn es nun bei Hrn. Rode wirklich der Fall war, daß der Beifall der zahlreichen Versammlung sehr getheilt blieb, so fordert die Ehre des Künstlers eben so sehr als die des kunstrichtenden Publikums eine unbefangene gründliche Beurtheilung seines Spieles.

Jeder Kenner muß Herrn Rode einen großen, schönen, klingenden Ton, eine musterhafte Bogenführung, äußerst richtige Intonation, und einen kraftvollen, lebendigen Vortrag, womit er im Allegro große Schwierigkeiten mit bewunderungswürdiger Leichtigkeit und Präcision überwindet, in hohem Grade zugestehn. Hierin gewährte uns derselbe einen reichen Genuß. Dessen konnten wir uns jedoch im Adagio nicht erfreuen. Composition und Vortrag hatten hieran wohl gleiche Schuld. Was im geschwinden Zeitmaas dem Ohre des Zuhörers entschlüpft, bleibt im Adagio nicht unbemerkt, wo jeder Ton deutlich gehört wird, und empfunden seyn will. Eben so ist es in unseren Tagen gewiß keine leichte Aufgabe, neue, schöne, ausdrucksvolle Melodien zu erschaffen. Um so schwieriger war dieß für Herrn Rode, welchem in seinem Satze der Reichthum der Harmonie nicht immer die Hand biethet. Sein Adagio hatte in Rücksicht der Erfindung zu wenig Interesse, und wurde durch den manierirten Vortrag, und eine nicht viel sagende Cadenz wenig gehoben. Es dient uns aufs Neue zum Beweis, daß man durch Manieren und Schnörkeln selten so sicher zum Zweck gelangt, als durch einen einfachen, edeln, gefülvollen Vortrag. Wir wünschen indeß Herrn Rode öfters zu hören, da wir überzeugt sind, daß er als Meister seines Tones und Bogens hierin (im Adagio) gewiß etwas Außerordentliches leisten könne. Sein Vortrag in den bekannten Variationen glich ganz jenem im Concert. Letzteres gehört nicht zu seinen gelungensten, und macht in Rücksicht auf Schwierigkeiten keine übergroßen Forderungen an den Spieler. Ob übrigens Herrn Rode's Manier, oder eigentlich die der neufranzösischen Schule, den letzten Ton einer Passage durch ein gewaltsames Tremulando herauszuheben, zu einem brillanten Vortrag nothwendig gehöre, dieß bedürfte noch eines Beweises aus den Principien der Ästhetik der Tonkunst.

Die übrigen Stücke der Akademie waren: der erste Satz aus Beethovens herrlicher Symphonie in B-dur; eine Aria aus der Oper Elisa, von Simon Mayer, gesungen von Demois. Therese Sessi, Opernsängerinn des k. k. Hoftheaters, worin sie die ganze Fülle und Geläufigkeit ihrer Stimme darlegte, in der Schluß-Roulade vielleicht sogar etwas zu weit ging; endlich die Tenor-Arie aus Pärs Camilla, mit obligatem englischen Horn, (Hrn. Teimer) von Hrn Wild, ersten Sänger des k. k. priv. Theaters an der Wien, mit jenem schönen vollen Ton vorgetragen, womit ihn die Natur selbst überaus begünstigt hat.

Druckfehler im 2ten Blatt: Seite 19 in der 8ten Zeile von unten ist statt „das Kunstwerk soll ꝛc. ꝛc." zu lesen: das Kunstwort ꝛc. ꝛc.

Von dieser Zeitschrift wird jeden Sonnabend Nachmittags um vier Uhr ein ganzer Bogen ausgegeben. Man pränumerirt sich in Tendlers Buchhandlung am Graben im Trattnerhof mit 16 fl. ganzjährig, und 8 fl. halbjährig für jedes Exemplar auf Druckpapier. Auf schönem Median-Schreibpapier kostet jedes Exemplar 24 fl. ganzjährig.

Nro. 4.

Wiener allgemeine musikalische Zeitung.

(Sonnabend den 23. Jänner 1813.)

Conzerte.

Die Hrn. Fried. Brandt, königl. Bairischer Kammer-Virtuos auf dem Fagott, und Fried. Westenholz erster Oboist Sr. Majestät von Preußen gaben, ersterer am 27ten Dez. v. J. und letzterer am 3ten Jänner d. J. einzeln, und am 17ten Jänner d. J. gemeinschaftlich Akademien in dem hierzu bestimmten k. k. kleinen Redoutensaale.

Hr. Brandt spielte bei seinem Benefiz ein Conzert in F-dur von Carl Maria v. Weber, einem im Auslande sehr geschätzten Componisten, dessen größere Werke aber bei uns noch meist unbekannt sind, und ein Pot-Pourri vom Kapellmeister Winter. Jenes ist zwar kunstmäßig ausgearbeitet, jedoch für den Effekt der Prinzipalstimme nicht ganz vortheilhaft, sowohl wegen der beinahe zu reichen Instrumental-Begleitung, als weil sich dieselben Passagen sehr oft wiederholen; dieses begünstigt mehr die glänzende Auszeichnung des Virtuosen, obschon die Melodien aus älteren Opern gewählt sind.

Bei der Beurtheilung des Vortrags des Hrn. Br— dringt sich ein Vergleich desselben mit Hrn. Bärmann, den wir vor zwei Jahren oft hörten, unwillkührlich auf. Beide sind Schüler des berühmten Fagotisten weil. Ritter. Hr. Brandt ist ein Fagotist im strengsten Sinne des Worts; er weis sein Instrument im vollen Umfang zu gebrauchen. Dieser erstreckt sich vom contra-b bis d. Sein Ton ist gleich stark in der Höhe Mitte und Tiefe; er weis die Zunge wohl zu gebrauchen, besonders in den Passagen, die er unbeschadet der Annehmlichkeit des Tones mit vieler Geläufigkeit vorträgt. Hr. Bärmann schwebt blos in den höheren Sphären, und versetzt sich nicht gern in die unteren Regionen. Demungeachtet reicht sein Ton nur bis c, und in der Tiefe verliert sich dessen Kraft schon unter es. Es scheint, als habe er aus eigener Ueberzeugung von der Lieblichkeit seiner Höhe, worin sein Gesang wirklich bezaubert, dieser die Schönheit des Basses durch eine Veränderung seines Rohrs freiwillig geopfert.

Herr Westenholz gab ein Conzert für Oboe in Es-dur, mit einem Adagio in As-dur, und ein Conzertant für Oboe und Flöte in F-dur, wovon das Adagio in C spielt. Beide Piecen sind von feiner Composizion. Diese verräth zwar keinen besonderen Schwung, indeß ist sie sehr gefällig. Das erste Adagio, und das Conzertant machen in ihrer einfachen Gestalt eine recht gute Wirkung. Ueber die Grazie seines Vortrags herrscht nur eine Stimme. Sein voller runder Ton in dem ganzen bedeutenden Umfang von tief-b bis as, seine äußerste Fertigkeit in Passagen aller Art, und dann hauptsächtlich sein feiner Geschmack im Vortrage des Adagio haben ihm ungetheilten Beifall und den Ruhm eines der vorzüglichsten Oboisten erworben, dem man nur eine vernehmlichere Zunge wünscht.

Sehr verdienstlich ist das Spiel des braven Flötisten des K. K. Hof-Opern-Orchesters Herrn R. Dreßler bei dem angezeigten Conzertant. Er stand dem gerühmten Virtuosen mit Würde zur Seite. Die zarte Behandlung seines Instrumentes stimmte mit jener des Hrn. Westenholz vollkommen zusammen, und gab dem Ganzen den schönsten Einklang.

Unter den Gesangstücken dieser beiden Akademien haben sich sowohl in Rücksicht der Neuheit als des inneren Werthes die beiden Arien von Pär und Orlandi, gesungen von Mad. Schönberger, geb.

Markoni ausgezeichnet. Mad. S— ist unstreitig eine der vorzüglichsten Sängerinnen Deutschlands, ihre Contra-Altstimme hat ihres gleichen wohl nicht in Europa. Wir konnten sie jedoch bisher nicht ganz würdigen, da sie nur in der Zauberflöte den Tamino sang, mithin sich nicht in ihrer eigentlichen Sphäre befand; um so mehr hätten wir erwartet, sie würde für Akademien eine passendere Wahl treffen, um sich da ganz in ihrer Größe zeigen zu können. Wir hatten uns aber leider! geirrt, und Mad. S— gab wieder Tenor-Arien. Indeß gefielen doch beide; mehr die erstere. Man überzeugte sich neuerdings von ihrem studirten Gesang, von der Vortrefflichkeit ihrer Methode, von ihrer, auf tiefe Musikkentniße gegründeten Festigkeit. Ihre Nüancen waren geschmackvoll, doch etwas zu häufig angebracht, auch konnte man einige transporirte Passagen in der frappanten Tiefe nicht wohl goutiren.

In der gemeinschaftlichen Akademie am 17ten Jänner d. J. spielte Hr. Brandt ein Conzert von Winter, Hr. Westenholz ein selbst gesetztes Adagio und Polonaise, und beide zusammen ein Conzertant ebenfalls von der Composizion des Letzteren. Vom Vortrage bedarf es nach dem bereits Angeführten keines Details; und bei den Musikstücken bemerken wir nur, daß die Polonaise wenig befriedigte, ja durch die vielfältige Wiederholung des Themas ermüdete. Mad. Milder und Dem. Laucher sangen dießmahl ein Duett aus Nikolinis Trajan in Dazien mit vielem Beifall. Erstere erregte Staunen, daß sie sich in den Genre der italienischen Musik wagte, und hierinn wirklich mehr leistete als man von ihrem — bisher nur als einfach-schön und solid erkannten Gesang erwarten konnte. Es wäre der höchste Gewinn für die ausübende Kunst wenn es Mad. Milder gelänge, ihrer Stimme jene Geschmeidigkeit zu erwerben, welche sie im Stand setzte, ihren volltönenden Gesang auch mit brillanten Manieren, die sich von überladender Gurgelei wohl unterscheiden, auszuschmücken.

Die erste Akademie des Herrn Conzertmeisters Louis Spohr war allen musikalischen Kunstfreunden zu interessant, um nicht den allgemeinen Wunsch

zu erregen, sein vortreffliches Spiel, und seine gehaltvollen Instrumental-Composizionen in einer zweiten öffentlichen Aufführung zu genießen. Diese hat am 24ten d. M. im K. K. kleinen Redouten-Saale statt. Hr. S— gab uns, außer dem ersten Satz einer Sinfonie in Es-dur, welcher wahrhaft kunstmäßig entworfen, und mit großer Wirkung durchgeführt ist, ein Violin-Conzert, und ein Pot-Pourri, so wie seine Gattin das erste Allegro einer Harfen-Sonate mit Violin-Begleitung, und eine Solofantasie.

Das Violin-Conzert ist in seiner Anordnung ganz neu und originell; nach einer sehr feierlichen Introdukzion in A-mol, wobei die Prinzipalstimme schweigt, tritt ein elegantes lebhaftes Allegro in A-dur ($\frac{6}{8}$ Takt) überraschend ein, in welchem Haupt- und Nebenparthien eng verwebt fortschreiten, und worinn der Spieler, nebst den schwierigsten, effektvollsten Passagen aller Art, noch die Aufgabe der größten Genauigkeit im Eintreffen mit der Begleitung zu lösen hat. Das Adagio in D-dur ist edel und groß gehalten. Ein äußerst liebliches, graziöses Rondo, wo Gesang und Anmuth mit den größten Schwierigkeiten abwechseln, beschließt das Ganze, und wurde von den Zuhörern mit besonderem Enthusiasmus aufgenommen. Wenn uns an dieser trefflichen Composizion etwas zu wünschen übrig bleibt, so ist es, daß die Introdukzion, durch welche man auf etwas sehr Ernstes vorbereitet wird, mehr mit dem angenehmen Geist, der in dem Conzert herrscht, im Einklang stände. In dem Pot-Pourri, welches über zwei Thema's: ein russisches Lied, und das Duett aus Don Juan: La ci darem ꝛc. ꝛc. variirt, und modulirt, hat der Spieler reichliche Gelegenheit, große Kunstfertigkeit zu entwickeln. Das Harfen-Allegro in D-dur ist brillant komponirt, und der Begleiter hat dabei eine wesentliche Stimme. Die Harfen-Fantasie in C-mol trägt einen Charakter von Ernst und tiefer Empfindung.

Der Vortrag des Hrn. S— so wie jener seiner Gattin wurde zwar bereits im Allgemeinen bei Gelegenheit seines ersten Conzertes (im Nro. 2 dieser Blätter) beurtheilt; wir glauben jedoch, daß eine genaue Erörterung und Würdigung der Verdienste Bei-

der jeder Kenner und Liebhaber hier an ihrem Platze finden wird. Hrn. Spohrs Vortrag im Adagio, überhaupt aber in allen melodiösen Sätzen, ist das Resultat eines höchst gebildeten, geläuterten Geschmacks, und eines tiefen Gefühls. Alles, bis zur feinsten Nüance ist richtig berechnet, und aufs Vollendetste dargestellt. Im Allegro besiegt er mit vieler Kunstfertigkeit die schwierigsten Passagen, von welchen manche nur ihm — vermög der in seiner Hand besitzenden ungewöhnlich ausgedehnten Spannung — gelingen können. Letztere sind immer groß und brillant, und kunstreich mit dem Ganzen verwebt. Herr S— bewährte sich daher in beiden Akademien als Meister seines Bogens und des Griffbretts. Sehr effektvoll wußte er sein schönes Staccato zwischen jene kraftvollen Sätze zu stellen. Die Passagen schienen uns indeß einen so großen Kraftaufwand der linken Hand zu verlangen, daß nach Endigung derselben dem Spieler zum Anschlagen des Trillers wohl nicht die erforderliche Schnellkraft übrig blieb; gleichwie wir bemerkt haben, daß die Klarheit und Deutlichkeit der Töne bei derlei gewagten Passagen nicht selten verloren hat.

Mad. Spohr spielte mit großer Genauigkeit und Kraft, mit schönem, richtigem Ausdruck; sie verdient den Ruhm einer reellen soliden Künstlerinn; nur die Nüancirungen im piano und forte wechseln manchmal zu schnell, und sind dann dem Ohre nicht ganz wohl vernehmlich.

Dem. Anne Marie Sessi K. K. Hof-Opern Sängerinn erfreute uns in dieser Akademie mit einer großen Arie aus Adelasia ed Alemaro von Simon Mayer welche sie mit schönem gebundenem Gesang, und wenigen, aber wohl angebrachten Verzierungen vortrug.

Großes Panharmonikon.

Der große Mechaniker Herr Mälzel giebt uns seit einiger Zeit neuerdings Gelegenheit, seine außerordentlichen Talente in dem öffentlich ausgestellten großen Panharmonikon zu bewundern. Es

ist dieses seit wenigen Jahren bereits das vierte Kunstwerk dieser Art, welches Herr M. verfertigt hat. Das erste befindet sich hier im Pallaste Sr. Königl. Hoheit des Herzogs Albert von Sachsen-Teschen; das zweite wurde, nach einer zweijährigen Ausstellung zu Paris, nach Amerika versendet; und das dritte, ein Eigenthum Sr. kais. Hoheit des Vizekönigs von Italien, steht zu Mailand.

Wenn dieses Werk in der inneren Struktur mit den vielfältig erbauten Harmonikorden, Panmelodikon, ꝛc. ꝛc. darinn übereinkömmt, daß jeder Ton der Blas-Instrumente in einem besonderen Behältniß gebildet, und durch die — in die eingelegte, sich um ihre Achse spiralförmig bewegende Walze, befestigten Stifte und Klammen mittelst des Clavichords zur Ansprache gebracht wird; so unterscheidet es sich von allen bisher erfundenen nicht nur durch den vollständigen Inhalt aller, unter der Benennung Harmonie begriffenen Blas-Instrumente, und der ganzen sogenannten türkischen Musik, sondern auch dadurch, daß ein und derselbe Ton jedes Blas-Instruments zweifach in dem Werk enthalten ist, so daß er zur Ausfüllung der Harmonie, und zugleich zur Formirung von Passagen mittelst der vorhandenen doppelten Claviatur gebraucht werden kann. Das ganz Eigenthümliche dieses Panharmonikons aber, das Hrn. M—s noch nicht übertroffenes Genie, und unerschöpflichen Erfindungsgeist beurkundet, ist die Abstufung in dem Anschwellen, und Abnehmen der Töne, welche er dadurch erzweckte, daß er für jeden Ton mehrere Canäle schuf, woraus dieser piano und forte, nach Erforderniß des musikalischen Satzes, hervorgeht, und daß diese Modifikazion der Töne ganz einfach mittelst mehreren Registern, wie in der Orgel, bewirkt wird. Durch diese glücklichen Erfindungen, welche freilich eine ungeheure Anzahl Instrumente (es sind deren beiläufig 720) nothwendig machen, die aber in einer gedrängten Aufstellung sich dem Auge größtentheils verbirgt, gelingt es Hrn. M—, die eingelegten Musikstücke in der vollstimmigsten Harmonie mit einer Genauigkeit und Delikatesse ausführen zu lassen, die man kaum von einem wohl besetzten Orchester fordern kann; zumal die besondere Rein-

heit der hohen Töne, und die erschütternde Kraft des Basses zur Vollkommenheit des Ausdrucks sehr viel beitragen. Die Musikstücke sind bisher folgende: Die Ouvertüre aus Cherubinis Lodoiska. Hierinn entwickelt dieses Kunstwerk eine neue bewunderungswürdige Eigenschaft. Das Stück spielt nähmlich, wie bekannt, in vielfältigem Zeitmaas; anfangs adagio, dann alegro, mehrmahls ad libitum, bald wieder andante, und gleich darauf presto. Alle diese verschiedenartigen Tempo's beobachtet das Panharmonikon selbst in den Momenten des unmittelbaren Wechsels aufs genaueste; obschon die Walze, die Schöpferin des Ganzen, ihre sehr gemäßigte Bewegung unverändert beibehält. Hierauf folgt Haydns Militär-Simphonie; wer diese kennt, weis, daß in selber der Effekt großentheils auf Blas-Instrumente, und die türkische Musik berechnet ist, er wird daher der Versicherung, daß sie vortrefflich exequirt werde, um so leichter glauben. Den Beschluß macht für itzt: Die Ouvertüre aus Händels Timotheus; und der beliebte rauschende Chor aus dessen zweiter Abtheilung. Der Satz ist streng nach der Partitur ausgeführt. Obschon dieß auch bei beiden ersteren Stücken der Fall ist; so bemerken wir es doch hier als etwas ganz Besonderes, weil die Schwierigkeit des Arrangements, die nur durch das angebrachte doppelte Clavichord besiegt werden kann, das Verdienst Hrn. M—s vergrößert. Nächstens wird dieses große Meisterwerk dadurch ein erhöhtes Interesse gewinnen, daß es der Erfinder mit einem Echo-Stück, das Cherubini eigens für dasselbe schrieb, bereichert, worinn sich dessen Zartheit des Vortrags in schwellenden, und verhallenden Tönen sehr glänzend bewährt.

Der mechanische Trompeter.

Von der Erfindung des Herrn Mälzel.

Obschon dieses in seiner Art einzige Kunstwerk, welches allein Herrn Mälzel in der Reihe der bisherigen Mechaniker den ersten Rang anweiset, schon längst allgemein als das Non plus ultra menschlicher Erfindung angestaunt worden ist, und es daher in dieser Rücksicht wohl nicht nothwendig wäre, zu Gunsten dieses, sich selbst preisenden Werkes etwas anzuführen; so macht es doch der — auf Hrn. M—, im 41ten Blatte der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung vom Jahr 1812, wegen der Unvollkommenheit seines mechanischen Trompeters, geschehene Angriff dem Herausgeber dieser Zeitschrift zur Pflicht, dessen ungetheiltes Recht auf den Ruhm der höchsten Vollkommenheit seines Kunst-Geschöpfes zu vertheidigen.

Der leipziger Hr. Referent macht in dem erwähnten Blatt die Erfindung eines künstlichen Trompeters durch den Mechaniker, Herrn Friedrich Kaufmann aus Dresden bekannt. Er räumt zwar Hr. M— das Verdienst der ersten Erfindung ein; doch glaubt er Hr. Kaufmann sey auf diesem Weg weiter geschritten, und habe ein Kunstwerk geliefert, das jenes des Herrn M— in jeder Hinsicht weit übertreffe. Er liefert den Tonleiter dieses Trompeters, woraus sich erweiset, daß dieser die Töne a und h nebst den Clarino-Tönen f und g rein anblase, welche alle bei Mälzel gar nicht zu finden sind; ja wovon die beiden Ersteren in den gewöhnlich Trompeten nur sehr unvollkommen liegen, und von den wirklichen Bläser nur mit Hilfe besonderer Kunstgriffe hervorgebracht werden können. Als etwas besonders Interessantes und ganz Unbegreifliches wird das Anspielen von Doppeltönen in gleicher Stärke, und ein Doppeltriller auf $\frac{f}{d}$ angeführt. Was einer Maschine möglich ist, meint Hr. Ref., sollte wohl dem Vorbilde — dem natürlichen Ansatze — auch nicht unmöglich seyn. Er schließt mit dem Wunsche, man möge Versuche anstellen, nach dem Beispiele dieser Maschine, wenigstens die Töne a und h auf der Trompete rein ansprechen zu können, wenn die Doppeltöne ganz unausführbar seyn sollten.

Ich will es versuchen alle hier angerühmten Vorzüge dieses Kunstwerks, welche eben so viele Klagepunkte gegen die Unvollständigkeit des Mälzel'schen Trompeters vorstellen, einzeln zu beleuchten. Vorerst

ſey es mir jedoch erlaubt, die Entſtehungs Geſchichte des Letzteren bekannt zu machen; da dieſe den Zweck deſſelben anzeigt, und ſchon dadurch ein großer Theil der Beſchuldigungen hinwegfällt.

Zur Zeit als Hr. M— ſein erſtes Panharmonikon im Pallaſte Sr. Königl. Hoheit des Herzogs Albert aufſtellte, traf es ſich, daß ein ſehr geſchickter Feld-Trompeter aus dem Cuiraſſier-Regiment höchſtgedacht Sr. K. Hoheit ſich von einer anſehnlichen Geſellſchaft produzirte, und mit ſeinem meiſterlichen Spiele hohen Beifall erndtete. Der eben anweſende Hr. M— wurde im Scherze aufgefordert ein Kunſtwerk zu verfertigen, welches im Stande wäre, die natürliche Embouchüre nachzuahmen, und die bei verſchiedenen Cavallerie-Maneuvres gebräuchlichen Melodien gleich rein und fertig zu ſpielen. Er nahm den Antrag an, und verſprach einen hölzernen Trompeter zu liefern, der mit einer Embouchüre daſſelbe leiſten würde, was man an den gedachten Trompeter bewunderte. Er hielt genau Wort; und ſo entſtand der berühmte mechaniſche Trompeter. Jedermann erſieht hieraus, daß es Hrn. M— darum zu thun war, einen ſogenannten Prinzipaliſten, das iſt, einen ſolchen Trompeter zu liefern, der nicht mehr und nicht weniger leiſtet, als ein gewöhnlicher Feldtrompeter, daß es alſo ganz gegen die Tendenz des mechaniſchen Kunſtwerkes geweſen wäre, dieſe die Töne a und h noch weniger aber die Clarino-Töne f und g anblaſen zu machen.

Was Hr. Referent von den Doppeltönen, und dem Doppeltriller des Kaufmann'ſchen Trompeters rühmt, beweiſet klar, daß dieſes eigentlich ein Trompetenwerk ſey, welchem jenes des Hrn. M—, das er vor mehreren Jahren für Sr. K. Hoheit den Herzog Albert verfertigt hat, und von Höchſtdemſelben dem K. ſächſiſchen Hof zum Geſchenk nach Dresden geſendet wurde, zum Vorbilde gedient hat. Wenn Ref. die auf dem Schraubſtocke noch ohne aller Bekleidung geſtandene Maſchine genau angeſehen hat, ſo muß er bemerkt haben, daß ſie für jeden Ton ein eigenes Zungenwerk (Embouchüre) habe, worinn ſich dieſer formirt, und mittelſt eines Kanals in das gemeinſchaftliche Schallhorn, die Trompete geleitet wird. Nur auf dieſe Art iſt es möglich mehrere Töne zugleich anzuſpielen; denn daß mit einer Embouchüre ein Doppelton geblaſen werde, iſt eine gänzliche Unmöglichkeit, die ſich auf das logiſche Prinzip: „Es kann etwas nicht zugleich ſeyn und nicht ſeyn" gründet. Die Embouchüre muß, um einen hohen Ton anzublaſen, ſich verengern, und bei einem tieferen ſich erweitern; um alſo beide zugleich hervorzubringen, müßte ſie ſich zugleich verengern und erweitern, welches ſich offenbar widerſpricht. Wenn Hr. Ref. glaubt, daß ſich bei der geſehenen Maſchine alle Töne im Mundſtück bilden, ſo mußte ihm das Hervorbringen von Doppeltönen freilich unbegreiflich ſeyn; das Unmögliche war von jeher unbegreiflich. Wenn er ſich jedoch den Mechanismus ſo vorſtellt, wie er oben erklärt wurde, und wie er wegen den Doppeltönen ſeyn muß, ſo wird ihm der Nimbus von Unbegreiflichkeit ſogleich verſchwinden, ja er wird ſogar geſtehen, daß man von einem ſolchen Trompetenwerke, das nur die äußere Form eines Trompeters angenommen hat, einen ganzen chromatiſchen Tonleiter, und vollſtändige Akkorde fordern könne; wie es aber bei dieſen, und ſelbſt ſchon bei Doppeltönen um die Reinheit der Töne ſtehe, da alle ſich in das Schallhorn zuſammendrängen, iſt ſehr zweifelhaft.

Bei der ſich — aus dem Geſagten offenbarenden Verſchiedenheit zwiſchen der Tonerzeugung in Kaufmanns Kunſtwerk, und dem natürlichen Anſatze, wird Hr. Ref. wohl auch die Schlußfolge zurücknehmen, daß es Letzterem auch möglich ſeyn müße Doppeltöne zu erzeugen; dagegen hege ich mit ihm gleichen Wunſch, daß die deutliche Anſprache der Töne a und h auf der Trompete durch Verſuche (vielleicht durch Klappen) erreicht werden möge; ich wage ſogar dieſen Gewinn für die Muſik bald zu hoffen, da man hier bereits ein Horn erfunden hat, das in den meiſten Tonarten gebraucht werden kann, ohne die Mittelſtücke zu wechſeln.*)

*) Ueber dieſe Erfindung wird in einem der folgenden Blätter abgehandelt werden.

Mit vollem Rechte wird nun aber auch Ref. die Frage stellen: Ob denn Hrn. M—s Trompeter den kunstreichen Mechanismus besitze, wodurch sich die Töne in einer einzigen Embouchüre bilden? — Hierauf kann ich ihn mit der vollsten Ueberzeugung versichern, daß dem wirklich so sey. Herr Mälzel hat mir die genaueste Einsicht in das Innere seines Kunstwerkes gestattet, und mir augenscheinlich gezeigt, auf welche Art dieses alle Melodien auf einer einzigen Embouchüre, die sich bei jedem Tone nach Erforderniß verändert, rein und klar spiele. Ich muß daher die anfangs gemachte Erklärung widerholen, daß Hrn. Mälzels erfundener mechanischer Feldtrompeter der Einzige in seiner Art sey, und daß jener des Hrn. Friedrich Kaufmanns diesen nicht nur nicht übertreffen, sondern mit ihn gar nicht in einen Vergleich gebracht werden könne.

d. Red.

Ueber die Darstellung in der Musik.

Etiam quaedam nunc artes expoliuntur, nunc etiam augescunt.

Lucret.

Die Musik hat ihre Poesie, die es wohl verdient, näher betrachtet zu werden; denn es ist gut, alle Quellen unsrer angenehmen Gefühle kennen zu lernen; vielleicht daß sie dadurch reicher, wenigstens reiner sich ergießen werden, wenn man den Geschmack vervollkommnet, der in seinem Wesen nichts als ein gebildetes Gefühl für schöne Künste ist. Diese Bahn ist indeß zu lang, als daß ich auch nur den Vorsatz wagen sollte, sie ganz zu durchlaufen; ich werde auf ihr nur einige Schrittte versuchen, und mich hier darauf beschränken, über den Ausdruck in der Tonkunst einige Ideen mitzutheilen.

Musik oder Tonkunst ist eine Folge oder eine Vereinigung von Tönen, die nach einer bestimmten Zeit abgemessen sind. Eine Folge von Tönen bildet die Melodie, jene als ein Ganzes angesehen, die Harmonie.

Als Sinonymen betrachte ich, wenigstens in gegenwärtiger Untersuchung, die Worte: Darstellen und Mahlen; — vielleicht daß sie es auch immer sind; — und da jedes Gemählde eine Nachahmung ist, so wird die Frage: ob die Musik darstellen kann, und worin diese Darstellung besteht? eben so viel heißen, als: ob die Musik nachahmen kann, und — wie? Man kann ferner zwey Gattungen von Gegenständen unterscheiden, deren Darstellung und Nachahmung die Musik unternimmt: physische Gegenstände, nach ihrer verschiedenen Thätigkeit, Bewegung und Wirkung, und Leidenschaften, oder noch allgemeiner: alle Empfindungen des menschlichen Herzens.

Nach diesen vorangeschickten Ideen wollen wir nun die Mittel aufsuchen, mit welchen die Tonkunst die äußere Natur, die den Menschen umgibt, und seine eigene nachzuahmen vermag, und zuförderst auf die erste Art von Nachahmung Rücksicht nehmen. Die Tonkunst, indem sie eben desselben Organs, wie die wirkliche Sprache, sich bedient, und mit der letztern einerlei Sinn affizirt, wird dadurch selbst eine Sprache. Es wird daher für unsern Zweck nützlich seyn, vorher zu untersuchen: ob Sprachen physische Gegenstände nachahmen, und darstellen, und welche Mittel sie dazu anwenden können?

Die Nachahmung der physischen Gegenstände durch die Sprachwerkzeuge, scheint die Menschen bey der Bildung aller Sprachen zuerst geleitet zu haben. Beinahe alle Worte, welche sinnliche Gegenstände und ihre verschiedene Thätigkeit bezeichnen, stellen diese zu gleicher Zeit dar, indem sie entweder den Schall, welchen die Dinge in der Natur hervorbringen, oder ihre Bewegung, Gestalt, und Wirkung nachahmen. Zu dieser Gattung von Worten gehören die Nahmen derjenigen Gegenstände, die einen Klang von sich geben, oder Bewegung haben, als: der Donner, der Wind, der Fluß ꝛc., oder die Benennung gewisser Handlungen, als: Spitzen, — Durchbohren — Aushöhlen — Fliegen — Gleiten — Zerbrechen. Worte, die diese Ideen ausdrücken, gehören fast in allen Sprachen zu den nachbildenden, und diese Nachbildung wird man in ihnen immer wieder erkennen, welche Veränderung, auch eine Sprache durch die Ausbildung der Wissenschaften erfahren hat.

Dieſe Wahrheit iſt zu bekannt, als daß wir es nöthig hätten, ſie mit Beiſpielen zu beweiſen, da ſie ſich von ſelbſt darbiethen; aber auf die Kraft jener Analogien, und Beziehungen, die zu der eben erwähnten Nachahmung geführt haben, wollen wir aufmerkſam machen. Man könnte beide bei dem erſten Anblick für ſchwach halten, aber man ſieht leicht, daß ihr Einfluß auf die Bildung der Sprache ſehr mächtig geweſen iſt, weil zu gleicher Zeit, und faſt auf gleichem Wege, alle Völker durch jene Analogie ſind geleitet worden. Es iſt, wenn man will, eine ſehr oberflächliche Aehnlichkeit, die zwiſchen dem Worte Fragor. (Bruch) und dem Schall, den das Brechen eines Baumes verurſachet, oder zwiſchen den Worten: Donner, Blitz, Wind, und den verſchiedenen Gegenſtänden, welche ſie bezeichnen, ſtatt findet. Keine größere wird man auch nicht zwiſchen den Worten: acuera, acquille, hache etc. überhaupt der Sylbe ac mit der Handlung des Durchbohrens, Stechens, Schneidens, oder in den Worten Fluß, Fliehen, Flug, wo das Fl das Hinfließende andeutet, wahrnehmen. Man mag dieſe Aehnlichkeit, oder Analogie, für unbedeutend anſehen, ſo iſt ſie doch wahr und vorhanden. Sie ruft das Bild des Gegenſtandes zurück, ſie erneuert zum Theil dieſelben Empfindungen, welche der Gegenſtand ſelbſt hervorbrachte, ſie biethet alſo den Sprachen das erſte Mittel zur Nachbildung der Dinge dar; ein Mittel, welches an das einfache Wort geknüpft iſt, ohne daß dieß mit mehreren zu einem Begriffe verbunden ſeyn darf.

Aber bald eröffnet ſich, in der Zuſammenfügung und Vereinigung mehrerer Worte zu einem Begriff oder zu einer Rede eine zweite, und für die Nachahmung noch weit reichere Quelle, und wenn uns vorher die Analogie zwiſchen Benennung und Benannten nur ſchwach und ſcheinbar ſchien, ſo wird in der Zuſammenſtellung der Worte Zeichen und Bezeichnetes ſich gegenſeitig mit neuer Kraft unterſtützen. Die Darſtellung wird wahr werden, indem ſie uns mehrere Züge auf einmahl darbiethet. Es iſt gewiß, daß der Ausdruck: „das Gemurmel eines Baches, der ſeine ſilberne Wellen dahin rollt“ eine Darſtellung bildet, deren Wahrheit man nicht verkennen kann. Die Aehnlichkeit des Gemähldes wird in eben dem Grade vermehrt, als die Zahl der Züge zunimmt, die man dabei anwendete. So werden bey der Zeichnung eines Portraits ein oder zwey ſelbſt richtige Züge oft doch noch vieldeutend erſcheinen, die es dann nicht mehr ſind, wenn der dritte und vierte noch hinzukommt.

In dieſer Nachahmung der Gegenſtände durch Begriff und Rede iſt der Numerus ſchon wahrnehmbar, deſſen Anwendung den Künſten ſolchen Reichthum und Kraft verleiht, und der vorzüglich in der Poeſie ſo große Wirkungen hervorbringt. Rhythmus und Metrick unterſtützen dort die Nachahmung, und geben ihr eine ganz andere Stärke.

Taenarias etiam fauces, alta ostia ditis,
Et caligantem nigra formidine lucum etc.

* * *

Chiànna gli abitator dell'ombre eterne
Il rauco suon della tartarea tromba etc.

* * *

Dans le sein de la mort, ses noirs enchantements etc.

* * *

Vade age nate; voca zephyros et labere penis.

* * *

Wenn man nun auch behaupten könnte, daß nicht jedes Wort aus den angeführten trefflichen Verſen, ohne ſeine Verbindung mit den andern, mahlt und darſtellt, wer ſollt' es nicht bey ſich ſelbſt empfinden, wie wahr durch ihre Zuſammenſtellung Metrum, Rhythums, die düſtern Schattenbilder aus Plutos Reich, und des Merkurs, wie der Zephyre leichter geflügelter Flug dargeſtellt wird.

Nach dieſen Bemerkungen wird man leicht einſehen, daß eben die Mittel, welche die Sprache hat, um phyſiſche Gegenſtände nach ihrer Thätigkeit, Bewegung ꝛc. darzuſtellen, auch von der Tonkunſt, und noch viel vortheilhafter, zu einer gleichen Nachahmung ſich werden anwenden laſſen.

Wie die Sprachen und die Dichtkunſt wird ſie

an den äußern Gegenständen die Klänge, die Handlungen, ihre Bewegung, Wirkung, kurz alle die Erscheinungen, die durch Töne und den abwechselnden Gebrauch verschiedener Instrumente nachgeahmt werden können, herausheben.

(Die Fortsetzung folgt.)

Versuch einer Beantwortung der Frage:

Was hat das Orchester seit 1712 bis 1812 gewonnen? — nebst einer Uebersicht der in diesem Zeitraum bekannt gewordenen neuen musikalischen Instrumente.

(Beschluß)

Glocken-Instrumente.

Harmonika von Franklin, vom Kapellmeister Schmittbauer verbessert, mit einer Tastatur versehen von Röllig.

Clavecin électrique ein Tasten-Instrument von dem Jesuiten de la Borde erfunden. Die Klöpfel werden durch Electrizität in Bewegung gesetzt.

Nur noch einige Bemerkungen. Wie beinahe alle Künste der Vorzeit unendlich viel zu verdanken haben, so befindet sich auch vorzüglich die Tonkunst in diesem Fall, so wenig auch der bei weitem größte Theil der Tonkünstler unserer Zeit es ahnet, oder anzuerkennen geneigt ist. Wie fleißig haben die Alten uns vorgearbeitet! Dieß nur einigermassen begreiflich zu machen, ihre Verdienste nur einigermassen ins Licht zu setzen, würde eine eigene Schrift erfordern, die zu wenig Reitz für die, ohnehin nicht sehr leselustigen Künstler haben möchte.

Bleiben wir bloß bei den Verdiensten unserer Vorfahren um die Instrumenten-Baukunst stehen; was haben sie uns übrig gelassen? Verbesserungen, und auch von diesen würden sie uns nur wenig übrig gelassen haben, wenn ihre Kunst verfeinerte Hülfsmittel zur Ausführung bedurft hätte. Schwelgen in allem, was Natur und Kunst bieten, was ihnen abzuschmeicheln und abzutrotzen ist, dieß ist der nackte Hang der neuern Zeit. Nahrhafter, erquickender, stärkender Genuß genügt nicht mehr. Mechaniker und Tonkünstler haben den Geist ihrer Zeit zu benutzen gesucht, und sind im Publikum bald mit dieser, bald mit jener Erfindung aufgetreten, die jedoch von weiter keinem Nutzen ist, als das Publikum auf einige Zeit zu amusiren. Manche der genannten Instrumente könnten allerdings theils Bereicherung der öffentlichen Orchestermusik, theils — wenn ich so sagen soll, — der häuslichen musikalischen Unterhaltung geworden seyn, wenn man sie so weit zu vervollkommnen gestrebt hätte, daß sie den unerläßlichsten Anforderung uneingeschränkterer Brauchbarkeit, der Dauerhaftigkeit, leichten Behandlung und möglichsten Wohlfeilheit entsprochen hätten. Deutschland ist nicht das Land, das Belohnung bietet; der Künstler muß sie suchen, muß durch mühsame Reisen, die, mitten in der glücklichsten Periode des Gelingens seiner Versuche, einen Stillstand seiner Fortschritte zur Vollendung seines Kunstwerks verursachen, sich für Zeit Fleiß und Kosten selbst zu entschädigen suchen.

Die Folge ist, daß der Künstler, wenn auf der Reise nichts mehr zu gewinnen ist, bei seiner Rückkehr auf etwas neues raffinirt, oder wenn er, was doch wohl selten der Fall ist, auf der Reise übersättigt worden, sich und sein Instrument in Ruhe setzt, und erfinden und verbessern läßt, wen's gelüstet. Wer kann's ihm verargen!

Vorläufige Anzeige.

Am 28ten d. M. giebt der rühmlichst bekannte Violinist Hr. Seidler, und am 31ten dess. M. Herr Rode, ersten Violinist Sr. Majestät des Kaisers von Frankreich, und Mitglied des Conservatoriums zu Paris eine musikalische Akademie im k. k. kleinen Redouten Saale. Ersterer dient zur besondern Empfehlung, daß darin ein Doppelkonzert, von der Erfindung des Hrn. Spohr, von diesem und Hrn. Seidler vorgetragen werden wird.

Von dieser Zeitschrift wird jeden Sonnabend Nachmittags um vier Uhr ein ganzer Bogen ausgegeben. Man pränumerirt sich in Tendlers Buchhhandlung am Graben im Trattnerhof mit 16 fl. Ganzjährig, und 8 fl. halbjährig für jedes Exemplar auf Druckpapier. Auf schönem Median-Schreibpapier kostet jedes Exemplar 24 fl. ganzjährig.

Nro. 5.

Wiener allgemeine muſikaliſche Zeitung.

(Sonnabend den 30. Jänner 1813.)

Timotheus oder die Gewalt der Muſik.

Eine große Cantate von Händel. Im vollſtändigen Clavier-Auszug überſetzt von P. J. Riotte Wien bei Pietro Mechetti q^m Carlo.

Bei gegenwärtigem Clavier-Auszug hatte der Ueberſetzer und die Verlags-Handlung den doppelten Zweck, den die Vignette, und die darauf folgende Vorerinnerung anzeigen. Sie wollten damit Allen, welche der vortrefflichen Ausführung dieſer Cantate in den nächſt verfloßenen Monaten beigewohnt haben, ein getreues, wenn auch nur ſchwaches Bild vorlegen, woran ſich ſelbe mit froher Erinnerung an dieſen höchſt ſeltenen Genuß ergötzen möchten; zugleich ſollte aber auch dieſes Werk dazu beitragen, dem In- und Auslande, und ſelbſt der Nachwelt die Vorſtellung von einem ſo koloſſalen, aus Dilettanten beſtandenen Orcheſter zu verſinnlichen, und dieſen in der Kunſtgeſchichte höchſt merkwürdigen Verein zu verewigen. Letzteren Zweck hat der bekannte induſtriöſe Kunſt- und Muſikalien-Händler Herr Pietro Mechetti dadurch vollkommen erreicht, daß er eine Ausgabe lieferte, die an Correktheit, und Reinheit des Stiches, an Eleganz des Papieres, und des ganzen Aeußeren welches ein beigefügter, beſonders ſorgfaltig entworfener und ausgearbeiter Plan des Orcheſters verherrlichet, kaum übertroffen, und als Muſter von Muſikalien-Auflagen aufgeſtellt werden kann. Herr Riotte hat dieſes Werk mit eben ſo viel Einſicht, als Fleiß bearbeitet. Hie und da trifft man jedoch Stellen an, welche verrathen, daß es ihm an Muße gebrach, ſeine Arbeit auszufeilen. So finden ſich auf der 7te Seite, in der letzten Zeile, beim 4ten Takt die zwei unharmoniſchen Quinten $\frac{fis}{h}$ und $\frac{e}{a}$ und Seite 13, Zeile 1, Takt 4, kommt derſelbe verbothene Gang in den Mittelſtimmen $\frac{e}{a}$ und $\frac{fis}{h}$ nochmahls vor. Eben ſo haben ſich Seite 15, Zeile 1, vom 5ten auf den 6ten Takt zu den Tönen d, e, der Mittelſtimme in dem Baſſe die Oktaven eingeſchlichen. In wie weit ſich dieſe Fehler auf Mozarts oder Händels Original-Partitur gründen, können wir nicht beurtheilen, da wir keine von beiden eingeſehen haben; ſo viel iſt aber gewiß, daß dieſe Quinten und Oktaven leicht hätten vermieden werden können, wie es der Ueberſetzer ſelbſt bei den 2ten Takt der letzten Zeile auf der 3ten Seite gezeigt hat, wo er die in früheren Exemplaren im Baſſe vorgekommenen Quinten durch eine vortheilhafte Veränderung des Satzes aus den ſpäteren Exemplaren verbannt hat. Die angezeigten Mängel ſind indeß die einzigen, welche wir in dieſem Clavierauszuge gefunden haben. Wir glauben durch deren Aufzählung dem Verdienſte, welches ſich Herr Riotte mit dieſem Werke erworben hat, nicht zu nahe getreten zu ſeyn; wir kennen die Schwierigkeiten ſehr wohl, welche der Ueberſetzer beim Arrangement einer ſo großen Muſik für das Klavier zu bekämpfen hat; und freuen uns, ſie von Hrn. R— ſo glücklich beſiegt zu finden. Wir dürften ſtolz auf den Beſitz unſerer Legion von Arrangeurs ſeyn, wenn ihre muſikaliſchen Flugblätter eine ſo ſtrenge Prüfung eben ſo ehrenvoll beſtänden.

Oratorium.

Am 21. Jänner wurde in dem k. k. großen Redouten Saale zum Vortheil des muſikaliſchen Wittwen- und Waiſen Fonds Herrn Louis Spohrs großes

Oratorium: Das jüngste Gericht, welches er für den vorjährigen Musikverein in Erfurt komponirt hatte, gegeben. Die Aufführung geschah durch die hiesige, bis auf 300 vermehrte Tonkünstler-Sozietät, wobei die vorzüglichsten Professoren, theils aus Gefälligkeit für diese Gesellschaft, theils aus Achtung für den Componisten, kräftigst mitwirkten. Die Haupt-Singparthien waren durch die Hrn. Wild, Anders, und Pfeiffer, die Dlen. Klieber und Flamm, und Madame Auenheim besetzt. Die Leitung des Ganzen führte unser vortrefflicher Hr. Salieri k. k. Hofkapellmeister, so wie am Klavier der k. k. Theater Kapellmeister Hr. Umlauf; die Direktion des Orchesters übernahm Hr. Spohr selbst.

Bisher bewies sich nur dieser Künstler als ein Violinspieler vom ersten Range, als ein ausgezeichneter Instrumental-Komponist. Ein größeres Werk von ihm in einem eben so erhabenen als schwierigen Fache kennen zu lernen, in einem Fache, welches, so zu sagen, das Aggregat aller Kenntnisse in den verschiedenen Zweigen der Tonkunst, verbunden mit den reinsten ästhetischen Begriffen, voraussetzt, um allen Forderungen zu entsprechen, in einem Fache endlich in welchem auf unserem klassischen Boden in der neueren Periode der Musik so große Dinge geleistet wurden, — dieß mußte die gespannteste Aufmerksamkeit aller wahren Musikfreunde, an welchen unsere Kaiserstadt von jeher so reich war, mit Recht erregen. Sie wurde Hrn. Spohr bei dieser Aufführung in vollem Maaße geschenkt, und sein Werk erwarb ihm in vielen seiner einzelner Theile unpartheiischen, gerechten Beifall und hohe Achtung aller Kenner.

Bevor wir zur ausführlicheren Beurtheilung dieses Oratoriums schreiten, sey es uns vergönnt, nach unseren Ansichten die Charakteristik jener Gattung von Composizion, welche den Nahmen: Oratorium führt, gedrängt darzustellen, und zugleich einen Blick auf dasjenige zu werfen, was bei uns seit 15 Jahr darin geliefert wurde. Oratorium, geistliche Cantate, begreift in sich die größte Erhabenheit und Würde, vollkommene Einheit in der Gattung, mit möglichsten Vermeidung aller heterogenen Theile; also männlichen, kräftigen, strengen, würdevollen Satz

mit wohlberechneter Anwendung des Kammer- und völliger Ausschließung des eigentlichen Theater-Styls. Im Verhältniß als diese Gränze, mit oder ohne Beiwirkung des Textes selbst, überschritten würde, bliebe auch, unserer Meinung nach, die Klassifizirung eines solchen Werkes in die Reihe der Oratorien zweifelhaft. Nach diesen Grundlinien behauptet unstreitig Händel hier den Rang des Großmeisters. Der unsterbliche Joseph Haydn, den wir mit Stolz den unsern nennen, pflanzte Händels Geist in unsere Zeiten fort. Durch sein vollendetes Meisterwerk: Die Schöpfung, zeichnete er dem Styl des modernen Oratoriums die Bahn; auch kann man mit Wahrheit behaupten, daß nie irgend einem musikalischen Kunstwerke in allen Theilen Europa's eine so allgemeine, so einstimmige Huldigung gezollt wurde. Sein späteres und letztes Werk: Die Jahrszeiten, war, der ungleichartigen Haltung des Textes wegen, eine weit schwierigere Aufgabe; er hat darin die Fülle und Kraft seiner Phantasie noch mehr entfaltet, uns vielleicht einen noch reicheren Schatz musikalischer Schönheiten aufbewahrt; allein dieses Werk gehört, schon der Wesenheit des Stoffes nach, in die Klasse der großen Kantaten, unter den Oratorien kann demselben, nach obigen Grundbegriffen, der Platz nicht angewiesen werden. Seit dieser Zeit entstanden auf unserem vaterländischen Boden drei Oratorien: Christus am Oehlberg, von Herrn Ludwig van Beethoven, ein Kunstgebilde, in welchem der kühne, geniale, kraftvolle Schwung des Verfassers, jener schöpferische Geist, der alle seine Arbeiten bezeichnet, in hohem Grade waltet, und dessen entschiedenen Werth die allgemeine Stimme des In- und Auslandes anerkannt hat; La passione di Gesù, von dem Hrn. Kapellmeister und Hoftheater-Direktor Joseph Weigl, ein Produkt, welches jene tiefe Empfindung, jene schöne ästhetische Behandlung des Textes die wir an Hrn. Weigl so oft zu bewundern Gelegenheit haben, ganz in sich trägt, dessen Charakter übrigens sich mehr nach der Sprache, in welcher es verfaßt ist, gerichtet hat; die vier letzten Dinge, von Hr. Kapellmeister Eybler, ein Werk voll gründlicher Einsicht und Kenntniß, wie al-

le früheren Arbeiten dieſes ſo ſehr geſchätzten Kirchen-Komponiſten. Des vortrefflichen Kontrapunktiſten, Herrn Abbé Maximilian Stadler meiſterhafte Bearbeitung der Chöre aus des Oeſterreichiſchen Klaſſikers, Heinrich von Collin Polyxena (von welchen die vaterländiſchen Blätter vom Jahr 1812 Nr. 3 ausführlich geſprochen haben), berechtigt uns zu den ſchönſten Hoffnungen von Seite dieſes in ſeiner Art ſo ſeltenen Liebhabers der Tonkunſt.

Wir gehen nun zu Hrn. Spohrs Werk über, und trennen vor Allem in unſerer Zergliederung Text und Muſik.

Den Stoff des jüngſten Gerichts in ein würdiges Gewand einzukleiden; eine Dichtung zu erſinnen die dem ungeheuern Gegenſtande entſpreche, und den Genius, die Phantaſie des Komponiſten in die höchſten Sphären verſetze; dieſe Dichtung mit hohen und doch nicht ganz unverſtändlichen Bildern auszuſtatten, ſie mit allen den Epiſoden zu verweben, die dem Komponiſten Gelegenheit darbiethen, ſich im Großen wie im Zarten, im Grauenvollen wie im Lieblichen zeigen zu können; endlich dem Ganzen eine wahrhaft poetiſch-muſikaliſche Sprache zu geben, — iſt unſtreitig eine der ſchwerſten Aufgaben der muſikaliſchen Poeſie. Hat nun wohl der Verfaſſer, Herr Auguſt Arnold dieſen Forderungen, oder einigen derſelben entſprochen? Wir geſtehen aufrichtig, daß wir nur zwei darunter befriediget finden: die Aufregung der Phantaſie, und die Abwechslung und Kontraſte für muſikaliſche Effekte, die auch ſchon aus der Natur des Stoffes hervorgiengen. Dagegen iſt die Dichtung großentheils zu wenig edel und erhaben; die Einführung des Heilands, welche nicht zu vermeiden war, erheiſcht mehr Würde und Entbundenheit von jeder irdiſche Leidenſchaft. Die Bilder ſind meiſtens gemein, manche recht handgreiflich, wie z. B. in dem Chor der Engelein, die Marien zum Himmel getragen:

Wir boten dir freundlich den Rücken dar,
Den lieblichen Gliedern zur Stütze;

die Epiſoden unbefriedigend, und die Sprache — kann unmöglich als ächt poetiſch-muſikaliſch erkannt werden. Zum Belege einzelne Stellen auszuheben,

verbiethet der Raum, wir verweiſen daher lieber auf das ganze Gedicht. Doch beſcheiden wir uns gerne wiederholt, daß kaum ein ſchwierigerer Stoff gedacht werden könne als der vorliegende, und daß Hr. Arnold wenigſtens gewiß muſikaliſches Verdienſt hat, wenn gleich manche der weiter unten vorkommenden Bemerkungen nur als Folge der hier erhobenen Unvollkommenheiten betrachtet werden können.

Phantaſie, Größe, Kraft, Reichthum der Harmonie tiefe Kenntniß des ſtrengen Satzes, große Erfahrung und Sicherheit in Behandlung der Inſtrumental-Parthien, und hiedurch oft neue Effekte — alle dieſe Vorzüge hat uns Hrn. Spohrs muſikaliſches Werk in vollem Maaße entfaltet. Einheit der Muſik-Gattungen, durchaus äſthetiſche Behandlung, Originalität, und Schönheit der Melodien, wohlberechnetes Verhältniß der Inſtrumental-Begleitung zu den Singſtimmen und der Ausdehnung der verſchiedenen Muſikſtücke — darin hat der Komponiſt zwar vieles geleiſtet, aber auch oft die Forderungen der Kunſt unbefriedigt gelaſſen.

Wir wollen verſuchen, dieſe Anſichten durch die Analiſirung der einzelnen Muſikſtücke, in ſo weit wir dieſe nach einmaliger Anhörung einer ſo reichen Kompoſizion zu geben vermögen, zu rechtfertigen.

Introdukzion. Der Komponiſt hat dem großen Ganzen keine eigentliche Ouvertüre vorausgeſchickt, vermuthlich weil es theils ſchwer war, den Charakter feſtzuſetzen, in welchem eine Ouvertüre zu dem jüngſten Gericht gehalten ſeyn ſollte, theils um dem erſten Chor eine gröſſere Wirkung aufzubewahren. — Die langſam feyerliche Introdukzion in G moll (ganzer Takt) bei welcher die Bäße allein beginnen, und die übrigen Saiteninſtrumente nach und nach leiſe in gebundenem Satze eintreten, ſtimmt das Gemüth zu ahndungsvollem Schauer, und bereitet zu tragiſch großen Szenen vor. Der Chor der Engel: Wehe! fällt ff. mit drei ſchneidenden Diſſonanz-Akkorden, und mit ihm das volle Orcheſter ein. Laut hallt der Donner — hier beginnt ein rauſchendes Allegro in G-moll, welches bei den Worten: Heil! zujauchzen wir allen — kräftig in B-dur eintritt, in Des-dur modulirt, ſich in G-dur wieder-

)(2

holt, und nachdem es sich noch nach E-dur gewendet, endlich in G-dur piano schließt. Dieser Chor ist groß gehalten, und mit Gründlichkeit und kraftvoller Wirkung durchgeführt. Rezitativ; Jesus. (Hr. Wild) in C-dur. Bei den Worten: Doch bald ruft mich — tretten die Waldhörner in Es-dur, und mit dem Allegro das Orchester ein. — Arie. A-dur Andante (¼ T.) mit einem Mittel-Allegro aus A-moll (ganzer Takt). Hier ist zuerst der Ort, die oben angeführten allgemeinen Bemerkungen anzuwenden. Können die in dieser Arie angebrachten ächt italienischen Rouladen im Oratorien Styl überhaupt, besonders aber in Jesus Munde zugelassen werden? und ist die recht menschliche Ereiferung bei den Worten: Doch mein Blut floß hinvergebens, Und die Welt blieb sündenhaft — ästhetisch richtig? — Uebrigens ist diese Arie auch zu lang und zu stark instrumentirt. Rezit. Gabriel (Mad. Auenheim). Wir vermuthen, daß die aus der Arie der Schöpfung: Nun beuth die Flur — entlehnte Manier nur eine Verzierung der Sängerin war. Gabriel mit dem Chor der Engel. B dur ¾ T. ist fleißig gearbeitet mit einem schönen Effekt in Des-dur, jedoch in der Manier der italienischen Bravour Finalen, also kein strenges Oratorien Stück. — Rezit. Jesus, Gabriel. — Terzett. Jesus, Gabriel und Raphael (Dlle. Flamm) in As-dur gehaltvoll. Sehr schön ist gleich der Eingang mit Blas-Instrumenten. Das Allegro: Doch verschmäht — schien uns ebenfalls zu opernmäßig, und die Modulationen (E-dur, C-dur, As-dur) zu gesucht. Auch ist zu bemerken, daß während das Wort: Glaube, sehr richtig deklamirt ist, bei dem Worte: Liebe, in dem Munde des Erlösers, eine Roulade angebracht war, und die erste Sylbe des Wortes: Hoffnung, auf einen hinauf angebrachten Quintensprung, und zwar auf zwei Noten, zu singen kömmt. — Chor der Engel: Erquikender Thau — C-dur (¾ T.) poco Allegretto; gab uns eine leise Anmahnung an den Chor der Schöpfung: Vor dir, o Herr — besonders wegen der obligaten Oboe; ist aber ebenfalls ein herrliches Musikstück. Das Allegro in C-moll (ganzer

T.) bei den Worten: Ein dumpf hinrollender Donner — ist von unendlicher Wirkung. Die Schlußfuge des Chors in C-dur (bei welcher, wenn wir nicht irren, die Antwort in der Quart eintritt) zeigte uns den gründlichen Kontrapunktisten, der seine Wissenschaft nicht als trockene Gelehrsamkeit an den Tag legt, sondern sie zu großen, die Seele ergreifenden und erhebenden Effekten weise benützt. Rezitativ, Satanas. (Hr Pfeiffer) — Richtig gehalten im Gegensatz mit dem vorhergehenden. Der Uebergang in Fis-dur (¼ T.) bei den Worten: Doch belebt war bald mein Reich ist sataniſch schön. Von hier nimmt jedoch unsere Meinung nach, die Musik wieder eine mehr theatralische Richtung, welche sie während der Aria und des Chors der Teufel durchaus beibehält. So effektvoll und originell diese Stücke (der Chor schließt in Fis-dur) gearbeitet sind, so kann man sich dabei des Gedankens einer Vorstellung auf den Brettern, wo die unterirrdischen Geister mit Feuerbränden im Kreise tanzen, nicht entschlagen, wozu wohl vorzüglich die Taktart (¾ T.) und die Natur des Grundthema's beiträgt. Vielleicht enthält indeß diese letztere Bemerkung gerade das Lob des Tonsetzers, in diesem Falle wollen wir uns gerne eines Besseren belehren lassen.

Den zweiten Theil eröffnet ein meisterhaft gearbeitetes Allegro in F-dur (ganzer T.) welches die Ankunft des strengen Weltrichters in seiner ganzen Größe verkündigt. Er modulirt nach E-dur, C dur, As-dur, As-moll und kehrt nach F zurück. Besonders eingreifend ist die trefflich durchgeführte Figur mit synkopirten Noten. — Das Einfallen der Posaunen und Hörner bei der Stelle im Rezitativ Jesu: Aufthun soll'n nächt'gen Schooß die Gräber — faßt den Zuhörer mit unwillkührlichem Grauen. Der Chor der Engel: Aufrufen die Frommen — in As-dur, wo die Singstimmen allein mit Begleitung der Posaunen beginnen, und dann dasselbe Thema mit picc. Baße wiederholen, ist voll Wirkung, und so wie die Verwebung mit den Solostimmen, (Dlle. Klieber, Md. Auenheim, Hr. Anders, und Pfeiffer) sehr schön gearbeitet. Rezit. Maria (Dlle. Klieber) C-moll.

Arie. C-dur Andante (4/4 T.) mit obligater Oboe. Der erste Satz dieser Arie ist schön und edel; wir gestehen, daß er uns von allen bisherigen Solostellen am meisten befriedigt hat. Das bei der zweiten Strophe: Mich selbst erblick' ich — eintretende Allegro schien uns zu sehr in der Gattung eines italienischen Rondo's, und daher zu wenig würdig; die übrige Führung der Arie mit ihren vielen Uebergängen, Verzierungen, und Wiederholungen müßen wir nach obigem System beurtheilen. Der Chor der Engelein, die Marien zum Himmel getragen, in A-dur Allegro (4/4 T.) ist in einem Werk wir das gegenwärtige, nach unserer Ansicht ein wahrer Flecken, von dem wir überzeugt sind, der Komponist werde ihn früher oder später zu beseitigen suchen. Wie man diesen, hübsch und nett gearbeiteten Winzer oder Schnitter Chor in irgend einer früher erschienenen Rezension als Engelchor wunderlieblich nennen konnte, ist uns schwer zu begreifen. Wir können nur sagen, daß er uns aus der höheren Stimmung, in welche uns das früher Gehörte versetzt hatte, recht unangenehm in das gewöhnliche Leben und Weben der menschlichen Natur herunterzog. Zwar sind es Engelein, welche singen, also Kinder, aber überirdische, geistige Wesen, denen daher ein geistiger, zarter, idealischer Gesang in den Mund gelegt werden muß. Wenn jede artige singbare Melodie in einem Oratorium anwendbar wäre, wo blieben die großen Schwierigkeiten einer solche Gattung von Komposition? Rezit. Jesus, Maria. Bei diesem war die Schlußmanier aus dem Rezitativ der Schöpfung; Giebt uns Freude, Glück und Ruh — angebracht. Duett. Maria und Jesus; Es-dur Larghetto (ganzer T.) hat einen rührenden Doppelgesang in G-moll und geht dann ins Allegro. Die so ganz von Note zu Note aus der Introduktion der Zauberflöte genommene Stelle, welche ihres kräftigen Accents wegen unmöglich je verkannt werden kann, und womit jenes Duett verwebt ist, und auch geschlossen wird, muß diesem sonst gut gearbeitete, Stücke bei jeder Aufführung wesentlichen Nachtheil bringen, es sey denn, daß Mozarts Zauberflöte irgend einem musikalischen Ohre noch unbekannt wäre. Rezit. Jesus. B-dur. Alle folgenden Stücke bis zum Schluß dieser Abtheilung sind herrlich. Der hohe Ernst des in B-moll beginnenden Chors, wo die Engel sich bereiten, vor des Herren Angesicht zu treten, der schöne Uebergang bei dem Chor der Seligen: Sehnsucht hebt uns wunderbar, die effektvolle Vereinigung beider Chöre bei den Worten: Anbethend stürzen wir nieder, endlich die meisterlich gearbeitete Doppelfuge in B-dur mit ihren kräftigen, öfters unerwarteten Eintritten, sprechen Hr. Spohrs Lob vollkommen aus.

Gleich groß gehalten im Tragischen, beginnt der dritte Theil mit einem wogenden Allegro in C-moll in welches sogleich der Chor der Engel: Furchtbar, ist des Herren Zorn — einfällt. Das Piano bei der Stelle: Es öffnet die Hölle — das Crescendo bei jener: Jetzt ströhmet, o Grausen, — und das Tremulando bei der Stelle: Nichts kann das Aug entdecken mehr, An Himmel und Erd, als ein Feuermeer — sind von vieler Wirkung. Ob hier der Druck auf ein, oder der Skansion nach nicht vielmehr auf Feuermeer falle, wollen wir nicht entscheiden; im ersteren Falle ist Hr. Spohrs Behandlung sehr richtig. Nun hört man in weiter Entfernung den Klaggesang der Verdammten in F-moll, bloß von leisen Paukenwirbeln begleitet, worauf der Freudengesang der Seligen in F-dur kräftig eintritt, bei der Stelle: Und nun fühlen wir, verklärt, — einen schönen Uebergang in As-dur macht, und durch C-dur, mit Verwebung der entfernten Klagetöne, mit reichfigurirtem Violin-Accompagnement wieder in F-dur einfällt. Wenn uns der Klaggesang in einzelnen Stellen zu angenehm, sogar etwas theatralisch, der Freudengesang hingegen zu wenig ätherisch klang, wenn wir uns nicht ganz erklären konnten, warum jener Chor der Verdammten nur für hohe Stimmen gesetzt ist, und die Bäße und Tenore davon ausgeschlossen bleiben, so sind dieß individuelle Bemerkungen, die wie weit entfernt sind, jemand aufdringen zu wollen. Dem Rezitativ Maria's in B und

Es-dur folgt das mit reinem Gesang verwebte Quartett in G-dur zwischen Maria, Uriel, Michael, und Raphael wo sich der Eintritt der vier Stimmen mit Blas-Instrumenten in Es-dur auszeichnet. Ein schöner Chor der himmlischen Heerschaaren in C-dur mit einer kräftigen Fuge, bei welcher die Soprane das Thema zuerst intoniren, beschließt das musikalische Werk, welches wie sich selbst jeder, der es noch nicht zu hören Gelegenheit hatte, aus unserer, wenn gleich sehr unvollständigen Skizze überzeugen wird, mancher Mängel ungeachtet, einen ausgezeichneten Rang unter den großen und interessanten Werken in dieser Gattung einnimmt. Eine wiederholte Anhörung desselben würde vielleicht manche unserer Bemerkungen modifizirt haben; doch glauben wir keine ganz zurücknehmen zu dürfen; in jedem Falle werden sie dem achtungswerthen Tonsetzer ein Beweis seyn, welchen lebhaften Antheil wir an seinem Kunstgebilde nehmen, und wie sehr wir uns bestrebt haben, seinem regen Geiste in allen Wendungen zu folgen.

Die Ausführung entsprach sowohl in Hinsicht der Hauptsingparthien, als der Chöre, und besonders auch des Orchesters, ganz dem Zusammenwirken einer so zahlreichen Menge ausgewählter Künstler; sie verdient um so mehr Lob, als die dabei vorkommenden Schwierigkeiten groß sind, und die Zeit, welche auf die Proben verwendet werden konnte, sehr kurz war. Eine zweite Aufführung desselben welche am 24. Jänner statt hatte, war ungewöhnlich wenig besucht; dieß muß wohl hauptsächtlich der bedeutenden Anzahl von Konzerten welche seit zwei Monathen gedrängt aufeinander gefolgt sind, zugeschrieben werden.

Ueber die Darstellung in der Musik.

(Fortsetzung)

Sie wird den Klang und Schall durch die entsprechendsten Töne, Bewegung, durch richtiges Zeitmaas, das Erheben eines Gegenstandes durch hohe, sein Sinken oder seine Niedrigkeit durch tiefe Töne

nachbilden; auch die Entfernung wird sie durch die Gegeneinanderstellung jener beiden Tonarten ausdrükken; die Flucht durch gehaltene Töne, die in dem Maaße verklingen und schwächer werden, nachdem der Eindruck schwächer wird, den ein wirklicher, sich von uns zurückziehender Gegenstand auf uns macht. Seine Annäherung kann durch eine ganz entgegengesetzte Behandlung der Töne angedeutet werden. Die Heftigkeit eines Stromes, der alles in seinem Laufe hinreißt, durch eine schnelle Folge von starken, mit einander verbundenen Tönen, welche die Bewegung jener Wassermasse, die wie ein fester Körper handelt, darstellen; ein schwebendes Gewölk, das sich erhebt, durch eine Melodie, die durch eine sich gleichbleichende Harmonie durchgeführt wird; das aufgeregte Meer durch eine reißende Bewegung verbundener Töne, die den Wellen gleichen, welche sich drängend einander folgen; der Schall des rollenden Donners durch eine diatonische Folge rascher Töne, die von den hohen zu den tiefen, und von den tiefen zu den hohen Oktaven übergehen; der Blitz, der schimmert, durch leichte melodische Gänge in den höhern Octaven; der Donnerschlag durch tiefe und stark angeschlagene Töne, beide müssen plötzlich aus einer vollen und gehaltenen Harmonie hervorgehen.

Den Regen durch einzelne Töne, die von den hohen zu den tiefen Octaven in kleinen Intervallen herabsinken. Das Tempo wird hier das mahlen, was die Lateiner durch stillicidium (Heruntertröpfeln) so mahlerisch ausdrücken. Den ruhigen Lauf eines Baches durch die Wiederhohlung eines kurzen diatonischen Ganges, von sanften Instrumenten geführt, die durch einen einfachen Generalbaß begleitet werden. — Der Fluß, der seine Wellen mit großer Pracht und Schnelle dahinrollt, wird sich fast auf gleiche Weise, nur noch mit noch tiefern Tönen, stärkern und vollen Instrumenten, und einem kräftig arbeitenden Baß, nachahmen lassen. — Den Aufgang der Sonne durch hohe Instrumente, die ein dem Gesang der Vögel ähnliches Getön hervorbringen.

Die Frische des Morgens durch gefällige Takte, und zarte Töne, und durch eine einfache und leichte Harmonie, die wir ohne Mühe fassen, und wodurch

unſere Seele in eben dieſelbe ſanfte Empfindung verſetzt wird, in welcher wir uns bei dem Anblick der aufwachenden Natur befinden. Die Erſcheinung des immer heller werdenden Tages kann durch das ſtufenweiſe Verſtärken (Crescendo) der Harmonie nachgeahmt werden; Glanz des Tages durch glänzende Töne, und der Sonne majeſtätiſch langſames Dahinwallen durch ein ernſtes Tempo; die Gewalt ihrer Strahlen durch eine kräftige volle Harmonie, ihr Untergang durch das Abnehmen und ſucceſſive Verklingen der Töne; die Rückkehr der Heerden durch nachgeahmte Melodien der Schäfergeſänge, die den Charakter der Sanftmuth und Einfalt an ſich tragen; das Schweigen der Nacht durch das Spiel ſanfter gedämpfter Inſtrumente, welche die Töne verſchleyern, wie die Natur es iſt; die Unſicherheit, das Herumgreifen eines Menſchen in der Finſterniß, durch abgeſtoſſene ſchwankende Töne; eine Schlacht durch ein heftiges fortreiſſendes Taktmaas (mouvemens) durch Anwendung der Kriegs-Muſik, ungeſtümme Veränderung der Tonart, viele eingeſtreute Diſſonanzen, und durch chromatiſche Melodien, welche das ſchmerzliche Geſchrey der Verwundeten und Sterbenden ausdrücken, der Sieg, durch glänzende erhabene Melodien, durch ſtarke männliche Töne ꝛc.

Ich will dieſe Aufzählung nicht weiter fortſetzen, ſie iſt zwar noch ſehr unvollſtändig, kann aber doch einige Ideen von den Hülfsmitteln angeben, welche die Tonkunſt hat, wahrnehmbare Gegenſtände nachzuahmen.

Man wird zwar ſagen, daß dieſe vorgegebene Nachahmung durchaus willkührlich, und das Werk einer Einbildungskraft iſt, die nur ſich ſelbſt angenehme Dichtungen ſchafft, und da noch Beziehungen und Aehnlichkeiten ſieht, wo es keine mehr gibt. Welche Aehnlichkeit könnte zwiſchen dem Aufgange der Sonne, der Kühle des Morgens und allen Mitteln der Tonkunſt ſtatt finden? Wir läugnen nicht, daß die Nachahmung, die wir der Tonkunſt beilegen, Aehnlichkeit oder vielmehr Analogien — die ſchwache und entfernte Aehnlichkeiten ſind — zwiſchen den Mitteln zur Nachahmung, und dem nachgeahmten Object vorausſetzt, aber dieſe Analogien könnten nicht beſtritten werden, und die Anwendung, die man von ihnen macht, beweiſt ihre Wahrheit. Man weiß ſehr wohl, daß die Muſik nicht kühl ſeyn kann, wie die Morgenluft, noch duftend, wie der Geruch der Erde, den ſie beim Aufgang der Sonne aushaucht, wenn der Thau ſie befeuchtet. Aber allerdings muß es etwas Gemeinſames geben, zwiſchen dem Eindruck, den ein ſchöner Sonnenaufgang auf uns macht, und der Empfindung, die wir bei einer gewiſſen Anwendung von Tönen in uns wahrnehmen, weil man es ſich vorgenommen hat, den Aufgang der Sonne und die Kühle des Morgens durch die Muſik darzuſtellen.

Für dieſe Analogie ſpricht ferner noch die Menge von Metaphern, die man in allen Sprachen anwendet, um die Erſcheinungen und Wirkungen der Tonkunſt auszudrücken.

Was iſt eine Metapher? Es iſt ein gewiſſer Ausdruck, der die Eindrücke, die ein Gegenſtand auf einen unſerer Sinne gemacht hat, ſo darſtellt, daß dadurch auch Eindrücke abgebildet werden, die einem andern Organ zukommen. Wenn man ſagt: ein kalter und ſchimmernder Ton, ſo hat man dieſe Ausdrücke von dem Sinne des Gefühls und des Auges entlehnt, denn ſtrenggenommen gibt es nur Kaltes für das Gefühl, und nichts Schimmerndes, als was man ſieht, und doch ſind dieſe Ausdrücke in alle Sprachen aufgenommen, und in keiner zweideutig. Woher kommt dieß? daher, weil es eine Analogie, eine Aehnlichkeit, ein gewiſſes Verhältniß zwiſchen den drey Arten von Eindrücken gibt, die wir durch Berührung eines kalten Körpers, durch den Anblick eines glänzenden Gegenſtandes, und durch das Hören eines Tones, den wir kalt oder glänzend nennen, erlangen. Worinn beſteht dieſe Analogie? Vielleicht daß in dem reitzbarſten Theil unſers Innern diejenigen Fiebern, welche die drei Arten von Eindrücken empfangen, genau an einander gränzen, ſich ihre Schwingungen gegenſeitig mittheilen, und ſich in einen gemeinſamen Mittelpunct verſenken. Doch man kann ſich in metaphyſiſchen Vermuthungen über dieſen zarten Gegenſtand erſchöpfen, ohne etwas befriedigendes zu finden, aber das Factum ſelbſt kann nicht geläugnet werden; nähmlich: die Anwendung dieſer

Art von Metapher in allen Sprachen, und die Wirklichkeit der Analogie, welche durch jene Anwendung vorausgesetzt wird.

Vermöge dieser, — um es beiläufig zu sagen, da hier nicht der Ort zu solchen Betrachtungen ist, — gegenseitigen Beziehung verschiedener Organe, wird die Musik berechtiget durch Töne zu mahlen, die, indem sie nur den Sinn des Gehörs zu affiziren scheinen, doch noch auf andere Sinnen Eindrücke hervorbringen. Daher ist die Tonkunst größtentheils eine metaphorische Spache. Um Gegenstände zu mahlen, stützt sie sich auf die Analogie, welche zwischen den Eindrücken auf verschiedene Organe statt findet; zum B. der Schall und die Bewegung, für Aug und Ohr wahrnehmbar, entsprechen sich gegenseitig, und finden sich in den äußern Gegenständen oft vereint. Die Tonkunst benutzt diese Vereinigung, und wenn sie einen Gegenstand nicht durch die Veränderung des Tons mahlen kann, so ahmt sie ihn durch das Zeitmaas nach, oder sie vereint oft beide Mittel der Darstellung, da sie sich gegenseitig unterstützen können.

Das Beispiel jener dunklen Analogien, welche die Menschen bei der Bildung der Sprache geleitet haben, zeigt es deutlich, wie die Musik sich jener Analogie, die wir angezeigt haben, bedienen kann; denn warum sollten die Menschen in der Musik, da sie doch auch eine Sprache ist, sich schwerer befriedigen lassen? Kann man nicht ohne alles Bedenken behaupten, daß in eben dem Grade als die Musik mehr als die wirkliche Sprache das Werk der Kunst ist, sie auch mehr Sprache der Convention seyn darf, und sich mit einem geringern Grad von Aehnlichkeit hat begnügen müssen; schwächer als die Natur mußte sie alle diese Stützen auffassen, die sie auf ihrer Bahn antraf.

Noch muß man bemerken, wie auch kleine Gründe für eine Sache entscheiden, wenn man keine stärkeren dafür hat.

Man sehe nur einen Fußweg, der über eine

Wiese sich hinzieht. Alle die Windungen, die man an ihm wahrnimmt, können das Werk des Zufalls scheinen, und doch gibt es keine, die durch Ursachen herbeigeführt würde.

Eine kleine Erhöhung, ein Grasfleckchen, das man im dunkeln Gefühl vermeiden wollte, ein entfernter Gegenstand, auf welchen man seinen Gang, ohne daran zu denken, hinrichtete, alle diese Umstände haben die ersten Schritte bald mehr rechts oder links geleitet; dieser erstern kaum wahrnehmender Spur sind mehrere gefolgt und der Pfad ist gebildet.

Wie hier, so haben auch entfernte Beziehungen, schwache Analogien unbemerkt die Bemühungen des Menschen geleitet, als er sich es vornahm, die Natur durch Musik wie durch Sprache zu mahlen.

Wenn es mir erlaubt ist, noch eine andere und tiefer aus der Metaphysik abgeleitete Erklärung dieser Erscheinung zu geben, so würde ich mich auf die Fähigkeit berufen, mit welcher Ideen und Eindrücke selbst bei den unbedeutendsten Dingen sich mit einander verbinden. Ein auffallendes Beispiel dieser Fähigkeit biethet uns die Verknüpfung der Ideen mit den Worten an, selbst dann, wenn die Worte nicht jene mahlerische Aehnlichkeit besitzen, von welchen wir eben gesprochen haben, und zeigen, daß durch sie die Sprachen eine Art von Nachahmung bilden können. Man sieht eine lange Reihe von Eindrücken und Ideen durch ein unsichtbares Band an eine kleine Zahl von Sylben geknüpft, die man nur aussprechen darf, und jene Ideen stellen sich wieder dar. Nur eines Wortes bedarf es, daß man in demselben Augenblick hört, wo man eine neue Idee sich erwirbt oder irgend einen Eindruck erfährt, und zwischen dem Wort, und der Idee ist eine unzerreißbare Verbindung geschlossen. Das Wort Häßlichkeit wird in einem jeden die Idee von etwas Unangenehmen hervorrufen, der diese Sylben zuerst hörte, als man ihm zugleich einen unangenehmen Gegenstand zeigte.

(Die Fortsetzung folgt.)

Von dieser Zeitschrift wird jeden Sonnabend Nachmittags um vier Uhr ein ganzer Bogen ausgegeben. Man pränumerirt sich in Tendlers Buchhhandlung am Graben im Trattnerhof mit 16 fl. ganzjährig, und 8 fl. halbjährig für jedes Exemplar auf Druckpapier. Auf schönem Median-Schreibpapier kostet jedes Exemplar 24 fl. ganzjährig.

Nro. 6.

Wiener allgemeine musikalische Zeitung.

(Sonnabend den 6. Februar 1813.)

Musik-Dilettantenverein.

Sr. Majestät haben die Aufforderung an alle Musik-Freunde Wiens zu einem permanenten musikalischen Vereine unter dem Beding zu genehmigen geruht, daß die Form, in welcher derselbe bestehen soll, mittelst eigenen Statuten festgesetzt, und diese zur Allerhöchsten Entscheidung unterlegt werden sollen. In Folge dessen ist unterm 26ten v. M. das gedrukte Verzeichniß der Musik-Freunde und Musik-Freundinnen welche bis Ende Dezember 1812 durch ihre Nahmens Unterschrift erklärt haben, dem Dilettanten Vereine beizutreten, an alle 507 Subskribenten mit nachfolgendem Beisatze vertheilt worden.

„Da ein Verein von Kunstfreunden nur unter Bedingungen bestehen kann, über welche sie selbst unter einander übereingekommen sind, eine große Anzahl von Personen aber ihre Gesinnungen nicht anders als durch Bevollmächtigung einer geringen Zahl ausdrücken kann, so ist es nothwendig, daß sämmtliche oben verzeichneten (P. T.) Personen aus ihrer Mitte fünfzig Bevollmächtige wählen, welche dann wieder aus ihrer Mitte einen engeren Ausschuß von zwölf wählen, welcher die Allerhöchst Seiner Majestät vorzulegenden Statuten des Vereins entwirft, und bei dieser Arbeit die übrigen Bevollmächtigten zu Rathe zieht. Jede der oben verzeichneten Personen wird daher ersucht, die Nahmen der fünfzig Dilettanten, welche sie in dieser Absicht vorzüglich geeignet findet zu unterstreichen, die getroffene Wahl eigenhändig zu unterzeichnen, und das Verzeichniß versiegelt in das kleine fürstl. Lobkowitzische Haus, im ersten Stock, wo die Nahmen eingeschrieben wurden, zu schicken. Wer über dir Fähigkeiten so vieler Mitglieder nicht hinlänglich unterrichtet ist, kann auch eine geringere Anzahl auswählen, so weit nähmlich seine nähere Bekanntschaft hinreicht. Auf ein Verzeichniß, daß von dem Wählenden nicht unterzeichnet ist, kann keine Rücksicht genommen werden. Da ferner, um das Ziel nicht ohne Noth weiter hinauszusetzen, ein Termin zur Einsendung der Wahlstimmen angenommen werden muß, wird von jenen Personen, welche ihre Wahlstimme bis 15. Februar nicht eingesendet haben sollten, vermuthet, daß sie sich, ohne selbst wählen zu wollen, mit der Stimmenmehrheit vereinigen. Es wird in Gegenwart mehrerer allgemein geachteter Männer erhoben werden, auf welche Personen die Stimmenmehrheit gefallen ist. Bis Ende des Monaths Februar kann jede der oben verzeichneten Personen am besagten Orte erfahren, durch welche Männer die Wahl erhoben worden, und welche Personen sowohl zum größeren als engeren Ausschuße gewählt worden sind. Die Wahl dieser Ausschüße bezieht sich vor der Hand nur auf die Zustandebringung der Statuten.“

Händels Biographie.

(Schluß)

So gerade zu von London wegzureisen, mochte er doch nicht wagen; er bath sich daher eine Audienz bei der Königinn aus, um Abschied zu nehmen und ihr die Gefühle seiner Dankbarkeit für ihre überaus liebreiche Behandlung und Herablassung zu bezeigen. Die Königinn empfing ihn äußerst gnädig; sie beschenkte ihn wahrhaft königlich und entließ ihn nur unter der Bedingung, sehr bald wieder zu kommen.

Händel erfüllte diese Bedingung auch pünktlich, noch im Jahr 1712 gleich nach dem Utrechter Frieden war er wieder in London, und gleich nach seiner Ankunft mußte er ein Tedeum und ein Jubilate. verfertigen, ja sogar die Direktion der großen Oper auf dem Haymarket-Theater wurde ihm in derselben Zeit aufgedrungen. Zu dem letzteren bestimmte ihn die Königinn durch ihre Gnade und eine ansehnliche Pension. So wurde er gebunden und vergaß sein Hanover ganz, bis der König selbst in London ankam. Händel empfand nun, daß er sich dessen Gnade durch sein zu oft wiederholtes Wegbleiben von Hanover unwürdig gemacht habe; er ging deshalb zu dem Freiherrn von Kielmansegge, und bath ihn Vermittler zu seyn, und ihm des Königs Huld wieder auszuwirken. Kielmansegge wußte bald Rath. Es wurde eine Wasserfarth mit Musik veranstaltet. Händel machte sie, und überraschte den König damit so, daß er alle Ungnade vergaß und dem Künstler eine Pension von 600 Pf. Sterling anwies. Nach einigen Jahren wurde die königl. Akademie auf dem Hay-Market gestiftet, zu welcher über 50,000 Pfund Sterlinge zusammengeschossen wurden. Unter Händels Direktion sollten seine Opern aufgeführt werden; doch um diese mit allem Glanze darzustellen verschrieb er die größten Sänger, uud engagirte unter andern den berühmten Senesino und die damahls so hochbeliebte Duristanti nach London. Im Jahr 1720 gab er die Oper Radamisto. Das Haus war zum Erdrücken voll, und der Zulauf so groß, daß viele Menschen ohnmächtig hinausgetragen wurden. Das Glück und der Beifall den Händel genoß, zogen ihm bald viele Feinde zu; die ersten Compositeurs wurden über die Bewunderung, die man ihm zollte, seine Widersacher. Buononcini und Attilio bildeten eine eigene Parthei, und was bloßer Wetteifer seyn sollte, verwandelte sich in den unversöhnlichsten Haß. Der König ärgerte sich über diese unmoralische Denkungsart großer Männer und suchte sie dadurch näher zu bringen, daß er sie aufforderte gemeinschaftlich an einer Oper zu arbeiten, um ihre Kräfte auf die höchsten Proben zu stellen, und ihre Verdienste und Gesinnungen darnach zu bestimmen.

So entstand die große Oper Muzio Scevola in drey Akten; Attilio, Buononcini und Händel übernahmen jeder einen Akt, und unser vaterländischer Held der Tonkunst erhielt den Preis. Dieser Sieg erwarb ihm sogar die Huldigung seiner Feinde; was ihm vorher entgegen arbeitete, vergötterte ihn nun; auf diese Weise unterhielt er die zusammengebrachte Societät neun Jahre, und Ruhm und Reichthum fiel allen zu, die mit ihm verbunden waren. Doch die übermüthigen Italiener konnten dieß nicht länger ertragen, Senesino, Cuzzoni und Faustina verließen ihn, und durch den nie zu löschenden Haß der Welschen, ging die Akademie auseinander. Händel machte freilich Versuche eine neue Gesellschaft zu stiften, wozu er den verehrten Heidegger bestimmte, aber die Italiener wütheten gegen alle seine Versuche und ihrer Rache gelang es, alle seine Vorschläge zu vereiteln. Händel ward hiedurch recht unglücklich; er kümmerte und härmte sich so, daß er in ein hitziges Fieber verfiel, und beinahe sinnlos wurde. Er verließ London um sich in Aachen der Bäder zu bedienen, und war so glücklich, daß er 1736 gesund zurück kehren konnte. Da nun gerade die Oper auf dem Hay-Market ganz in Verfall gerathen war, so übernahm sie der Lord Middlesex, der sich von Händel die Oper Faromondo, und Alessandro verfertigen ließ, und ihm dafür 1000 Pfund Sterling bezahlte. Das machte ihm wieder so viel Muth, daß er auf neue Mittel sann, sich wieder in Ansehen zu bringen. Er führte die Oratorien ein, sie fanden aber den Beifall nicht, den er erwartete, worüber er London verließ und nach Dublin ging. Hier wurde er mit großem Beifall aufgenommen, und seine Glücksumstände blühten neu auf. Er war in London in eine Schuldenlast gerathen; die Dubliner machten ihn wieder quitt; er sammelte sich ein neues Vermögen und nach einem vollen Jahre wagte er es, wieder nach London zu gehen. Sein Herz hing immer mit Sehnsucht an diesem himmlischen Aufenthalt, wo sich seine Größe und sein Ruhm am auffallendsten gründeten. Als er wieder erschien waren seine Oratorien gerade recht beliebt. Von 1743 bis 1751 lebte er in London wie angebethet. Die Hochachtung die

man ihm überall erzeugte, bestimmte ihn, seinen Messias alle Jahre zum Besten des Findlingshospitals aufzuführen, und dadurch dieses Institut nach jeder Einnahme mit 10 bis 15,000 Pfund Sterling zu unterstützen. Im Jahr 1751 bekam er eine Augenkrankheit, die sich in den schwarzen Staar verwandelte; er wurde blind, und blieb es trotz aller angewandte Mittel und Vorkehrungen bis an seinen Tod. Seine Blindheit hinderte ihn aber nicht, mit völliger Lebhaftigkeit seines Geistes noch vieles zu arbeiten. Am 6. April 1759 wurde sein letztes Oratorium in seiner Gegenwart aufgeführt, und den 14. darauf starb er. Es wurde ihm zwar ein Monument gesetzt; aber seine großen Werke verewigen ihn mehr. Die Engländer, die er bei seinem Leben so hoch vergnügte, ehren ihn noch mit Vergötterung und feyern seinen Todestag wie die Sterbefeyer eines Königs.

Geoffroi über Musik.

Hr. Geoffroi, dieser so sehr gefürchtete und so oft bekämpfte literarisch-theatralische Kunstrichter in Paris, der seine Kritiken in gleichem Maaße, aber nicht mit gleichem Glücke (und Glück ist wohl da nothwendig, wo gründliche Einsichten nicht hinreichen) über die Musik ausdehnt, dessen Bonmots kraftlos von den musikalischen Kunstwerken, gegen welche sie abgedrückt sind, zurückprallen, der sein eigenes Urtheil in der Tonkunst für so unfehlbar hält, daß er vor nicht langer Zeit, bei Gelegenheit einer mißlungenen Aufführung der Oper Don Giovanni im italienischen Opernhause (Odéon), dem großen Mozart den Nimbus der Unsterblichkeit, den ihm das Urtheil der Welt zuerkannt hat, wegwitzeln wollte, — Hr. Geoffroi spricht in dem Journal de l'Empire vom 20. Jänner d. J. von einer Aufführung der Oper Orphée von Gluck, und macht dabei folgenden Ausfall gegen das gesammte Corps der heutigen Tonkünstler:

„Orpheus ist ein wahrer Opernheld; und zwar zuerst in der Musik; er steht im Rufe, durch seine melodischen Akzente die Wuth der Löwen und Tyger bezähmt zu haben. In unseren Tagen bringt die Musik eine ganz entgegengesetzte Wirkung hervor; sie wandelt die sanftesten Menschen in Löwen und Tyger um, wenn ihre Talente im Wettstreit sind, und wenn man über ihre Harmonie-Systeme spottet. Horaz meint, die durch Orpheus zahmgemachten Löwen und Tyger seyen nur wilde Menschen gewesen, welche in den Wäldern von Tannenzapfen lebten, und durch die himmlischen Laute des Thrazischen Sängers bewogen wurden, sich in Städten zu vereinigen; er nennt ihn einen geheiligten Künstler, den Dollmetscher der Gottheiten; durch die nähmliche Allegorie giebt der lateinische Dichter, dem Amphion den Namen: Gründer der Stadt Theben. Man nahm an, daß die Steine sich beim Klang der Leyer von selbst gereiht hätten, um dadurch anzudeuten, daß sich die Menschen bei seiner Stimme zur Erbauung und Bewohnung der Stadt Theben vereinigt haben. Welche herrlichen Ansprüche für die Tonkunst! und wie weit sind die Tonkünstler seit dieser Zeit herabgekommen! Im Widerstreit in ihren Kompositionen wie unter sich, eigensinnig für, ich weiß nicht welche Harmonie eingenommen, bringen sie mit großem Lärm wenig Wirkung hervor; sie haben keine Städte erbaut, keine Gesellschaften gegründet; aber sie haben Zwietracht und Bürgerkriege entflammt; sie würden deren noch entzünden wenn kaltes Nachdenken nicht endlich gelehrt hätte, daß ihre Musik nicht der Mühe lohnt sich darum zu schlagen. In der Stufenleiter der Künstler, der Dichter, Mahler, Schauspieler, Musiker, Tänzer, sind es die Musiker, deren Eigenliebe am wenigsten gesellig ist, und gegen die Harmonie am öftesten zum Aufrührer wird."

Sollte man nicht glauben, Hr. Geoffroi habe recht ernstlich zum Zwecke, alle Professoren der Musik in allen Weltgegenden in die Schranken zu fordern? — und wer weiß, welcher unbedeutende Vorfall, welches unschuldige musikalische Vergehen gegen den Redakteur diese Kriegs-Erklärung veranlaßt hat! Zum Glück nähren sich die Menschen im Durchschnitt jetzt nicht mehr von Waldfrüchten, wir bedürfen der Tonkünstler nicht mehr zur Erbauung der

Städte, und man findet doch auch zuweilen welche unter ihnen, die etwas geselliger sind, und deren System im Einklang mit den wahren Grundsätzen der Harmonie, freilich nicht mit jenen des Hr. G. stehet.

Einige Worte als Erwiderung auf die Rezension meines Oratoriums im Nro. 5 dieser Zeitung.

(Eingesendet.)

Indem ich dem Herrn Rezensenten für die Aufmerksamkeit, mit der er mein Werk angehört und beurtheilt hat, so wie für das Lob welches er meiner Arbeit im allgemeinen ertheilt, meinen Dank sage, kann ich indessen auch nicht umhin, mich darüber zu beklagen, daß er als Rezensent einer musikalischen Zeitung der 2ten Aufführung meiner Musik nicht beywohnte, und schon nach einmahligem Anhören sein Urtheil niederschrieb. So mancher Tadel einzelner Stellen wäre dann von selbst weggefallen. So würde es ihm z. B. nicht entgangen seyn, daß die Roulade auf dem Worte Liebe eine Verzierung des Sängers war, an der der Komponist keinen Theil hat; daß der Sextensprung auf dem Worte Hoffnung daher entstand, daß die Sängerinn, der die Höhe fehlte, die erste Note eine Octave tiefer nahm, und so der Terzensprung abwärts in einen Sextensprung aufwärts verwandelt wurde. So ist es mir auch unerklärlich wie es dem Herrn Rezensenten scheinen konnte, als sey der Chor der Verdammten nur für hohe Stimmen geschrieben, da die Tenor- und Baß-Stimmen bei einem Chor ohne alle Begleitung doch unmöglich überhört werden können, und das um so weniger, da in der Mitte des Chors die Bäße einmahl allein eintreten. Sein schärfster Tadel trifft den Chor der Engel aus A-dur (4/4 T.). Dieser Chor wurde bei der ersten Aufführung (freylich durch meine Schuld) viel zu geschwind genommen, und verlor dadurch alles Graziöse, folglich seinen ganzen Charakter. Hätte der Herr Rezensent ihn bei der 2ten Aufführung gehört, so würde er sich vielleicht mit ihm versöhnt haben.

Um dem Vorwurfe zu begegnen „daß die Arien in meinem Oratorium viel zu sehr im galanten Styl geschrieben und mit Opernpassagen durchwebt seyen" muß ich den Herrn Rezensenten auf Hayd'ns Schöpfung verweisen, welche er selbst, und mit Recht ein vollendetes Meisterwerk und ein Muster im Styl der modernen Oratorien nennt. Dort wird er auch in allen Arien mehr oder weniger Conzert- und Opern-Passagen finden, und was das Galante des Styls anbetrifft, so zitire ich nur das Nachspiel aus dem letzten Duette in der Schöpfung nach den Worten „mit dir, mit dir genieß' ich jede Freude" Indessen sind beide Werke nicht für die Kirche, sondern für den Conzertsaal bestimmt, und die Solosänger würden es uns wenig Dank wissen, wenn wir ihnen Arien im Style der Händel'schen geschrieben hätten.

Mit Recht rügt aber der Herr Rezensent die Reminiszenz aus der Zauberflöte in dem Duett zwischen Maria und Jesus. Ich würde längst dieses Duett neu geschrieben haben, wenn es mir nicht bis jetzt auf der Reise an Zeit dazu gefehlt hätte. Da ich an einem Ort lebe wo kein Theater ist, so hatte ich seit 6 Jahren die Zauberflöte nicht gehört; ich konnte daher die Ideen, die sich daraus in meinem Gedächtniß festgesetzt hatten, nicht von eignen unterscheiden, und so entstand dieses Plagiat, dessen ich mich sonst nicht gern schuldig mache.

Schlüßlich ergreife ich diese Gelegenheit um dem Herrn Kapellmeister Salieri, sämmtlichen Solosängern, so wie dem ganzen Personale, welches mein Werk mit so vieler Liebe und Genauigkeit ausführte, meinen herzlichsten Dank öffentlich darzubringen. Möchte es bei allen künftigen Aufführungen mit demselben Eifer executirt werden!

Louis Spohr.

Wien am 2ten Februar 1813.

Anmerkung der Redakzion: Es ist keineswegs der Zweck dieser Zeitschrift, in einem diktatorischen Tone über den Werth musikalischer Kunst-

werke abzusprechen, und die Herausgeber derselben sind weit entfernt, ihre Urtheile für so unfehlbar zu erklären, daß diese nicht zuweilen einiger Berichtigungen bedürfen könnten; es werden daher Rechtfertigungen über Beschuldigungen welcher Art sie immer seyn mögen, wenn sie in dem anständigen bescheidenen Ton abgefaßt sind, der den vorstehenden Aufsatz auszeichnet, und in diesen Blättern stets herrschen soll, darinn stets mit Dank aufgenommen werden.

Conzerte.

In der am 28ten v. M. im K. K. kleinen Redouten-Saale abgehaltenen musikalischen Akademie gab Herr Seidler, Virtuos auf der Violine, sein zweites, und — rücksichtlich seiner bevorstehenden Kunstreise — letztes Conzert. Dieser allgemein geachtete Künstler steigerte das Interesse seiner heutigen Produkzion in hohem Grade durch ein hier noch nicht gekanntes Doppel-Conzert für zwei Violinen welches ihm der Verfaßer, Herr Spohr, mit edler Bereitwilligkeit für diesen Tag überließ, und wovon dieser selbst die erste Conzert-Parthie vortrug. Die ganze Composizion dieses Conzerts ist, wie die der früher gehörten, voll effekt- und kunstreicher Bearbeitung, und gibt seinen Spielern, besonders dem der ersten Stimme, Gelegenheit, Kunstfertigkeiten aufs glänzendste zu entwickeln, ohne daß es in den gewöhnlichen Styl vieler Doppel-Conzerte verfällt, worinn die Spieler immer hintereinander herjagen, ohne doch den wahren Zweck zu erreichen. Das Adagio (C-dur) mit Begleitung eines Horns, dreier Violonzelle, und eines Contra-Violons, so wie das Rondo (A-dur) sind von vorzüglich großer Wirkung, und letzteres, voll Originalität und Laune, ist für beide Spieler gleich schwierig auszuführen. — Herrn Seidlers vortreffliches Violinspiel ist hier zu bekannt, als daß es noch eines näheren Details bedürfte; er stand Herrn Spohr würdig zur Seite, und zeichnete sich, besonders in den am Schluße gespielten Variazionen von Lafond durch eine höchst richtige Intonazion, durch einen präzisen, gewandten Vortrag in brillanten und schwierigen Passagen mancher Art, und durch einen schönen Ton sehr vortheilhaft aus. — Ueber Herrn Spohrs große Virtuosität ist bereits in diesen Blattern ausführlich gesprochen worden; er bewährte sie hier vollkommen.

Von den übrigen Musik-Stücken dieser eben so glänzenden als zahlreich besuchten Akademie müßen wir vor allen der beliebten Szene und Arie aus Trajan in Dazien; Gratie vi rendo dei ꝛc. ꝛc. erwähnen, welche Demoiselle Wranitzky, (die Tochter des verdienstvollen Direktors des Hof-Opern-Orchesters) mit ungetheiltem Beifall vortrug. Dem. Wranitzkys sanfte, liebliche Stimme, die für das erste Debut zu bewundernde Sicherheit und das ruhige Selbstvertrauen, mit welchem sie sich an die Ausführung der künstlichsten Manieren und Verzierungen des italienischen Gesanges wagte, und diese mit kaum sichtbarer Anstrengung vortrug, zeigen von glücklichen Natur-Anlagen, und vielem Fleiße der Sängerinn, und berechtigen zu der Hoffnung, daß diese bei fortfahrender Ausbildung bald etwas Großes werde leisten können. In dem mit Dem. A. M. Sessi gesungenen Duette aus Federica e Adolfo war wohl ein kleiner Kontrast zwischen der routinirten berufsmäßigen Sängerin, und der noch ganz jugendlichen Dilettantin merkbar, doch wirkte dieser auf den Effekt des Ganzen nicht nachtheilig, und dieses wurde mit gleich lebhaften Beifall aufgenommen.

Herrn Rode's zweites und gleichfalls letztes Conzert hatte am 31ten v. M. im K. K. kleinen Redouten-Saale statt. Ein uns noch unbekanntes Violin-Conzert (Allegro E-dur, Adagio C-dur, Rondo E-moll und E-dur) und die zuletzt im Stich herausgegebenen Variazionen aus A-dur, denen er noch zwei Variazionen nebst einer Einleitung und Coda hinzugefügt hatte, waren die von ihm zu seiner dießmahligen Kunst-Darstellung gewählten Stükke. — Bewährte Herr Rode die im Nro. 3 dieser Blätter anerkannten Vorzüge seiner seltenen Virtuosität, und zeigte er sie uns hauptsächlich im Rondo

des Conzerts und den Variazionen mit noch mehr Mannigfaltigkeit so danken und bewundern wir ihn. Indeß können wir nicht umhin, zu gestehen, daß sein Vortrag im Adagio, welches abermahls mit theils ganz alten Verzierungen ausgestattet war, auch dießmahl auf uns nicht den gewünschten Eindruck gemacht hat. Wir wiederholen es, was könnte nicht Hr. Rode, der doch seines Tones und seiner Bogenführung Meister, vielleicht darinn kaum zu übertreffen ist, im Adagio leisten! — Ein Instrument, wie die Violine, worauf man mittelst des Bogens durch Anhalten, Steigen und Schwinden der Töne so außerordentliche Effekte hervorbringen, ja welches, mit diesen Vorzügen begabt, mit dem Gesange einer schönen gebildeten Menschenstimmen wetteifern kann, bedarf, nach unserer Meinung, zum Vortrage des Gesanges solcher Mittel nicht, um Interesse zu erwecken, so wenig ein schöner Ton an und für sich selbst, der zwar ein wesentliches Erforderniß aber doch nur immer Mittel zum ausdrucksvollen Vortrag ist, allein dazu hinreicht. Das Adagio bietet dem Künstler reichliche Gelegenheit, durch Anwendung einer richtigen Modifikazion seines Tones den Grad seines Gefühls, und durch wenige sorgfältig gewählte und am rechten Ort hingestellte Manieren oder Verzierungen die Ausbildung seines Geschmacks zu erkennen zu geben, und durch Vereinigung beider den höchsten Triumph der Kunst, mehr als kalte Bewunderung zu erreichen. — Das Violin-Conzert, wenn es den früheren trefflichen in A- und E-moll nicht ganz an innerem Gehalt gleichen dürfte, ist für den Spieler sehr brillant und effektvoll, und hat im Rondo sehr interessante Passagen, ohne — wie überhaupt Hrn. Rode's spätere Composizionen — sehr schwierig in der Ausführung zu seyn. Die Variazionen müssen, — werden sie so meisterhaft vorgetragen, wie wir sie von Hrn. Rode hörten, allenthalben außerordentlich gefallen.

Die andern Musikstücke dieser Akademie waren: Die Ouvertüre aus Egmont von L. Beethoven; eine Tenor-Arie von Guacco, gesungen von Mad. Schönberger geb. Marconi, und eine Cavatine aus Pärs Agnése gesungen von Dem. Barnsfeld. Erstere hat unser im 4ten Blatt gefälltes Urtheil bestätigt. Die vortreffliche Dilettantin Dem. Barnsfeld, hat durch eine silberrein tönende kraftvolle Stimme, durch den Ausdruk der tiefsten Empfindung, und einen geschmackvollen Vortrag in der angezeigten Cavatine allgemein entzückt, und ihren erworbenen Ruhm einer Virtuosinn im Gesange, neuerdings begründet.

Ueber die Darstellung in der Musik.

(Fortsetzung)

Durch diese Ideen-Assoziazion wird aber auch die Tonkunst unterstützt. Es ist genug, daß man uns einen von den Tönen hören läßt, welche ein Gegenstand in der Natur hervorbringt, oder daß man seine Bewegung, kurz irgend eine von den Eigenthümlichkeiten, die ihn begleiten, darstellt, und schnell werden alle die Eindrücke wieder erwachen, die seine Gegenwart auf unsere Sinne, und auf unsere Einbildungskraft hervorgebracht hat, und wir werden die ganze Kraft jener Darstellung empfinden, welche wir der Musik beilegen. Man sieht, daß diese Bemerkung sich durch viele Beyspiele bestätigen läßt, aber unsere Leser werden sich diese leicht selbst anführen können.

Was ich noch über diese Analogien zu sagen habe, will ich mit folgender Bemerkung endigen: daß durch die Werke der größten Tonkünstler die Wirklichkeit seiner Nachahmung für alle die hinlänglich bewiesen ist, welche dasjenige Mittel anwenden wollen, was ich selbst angewendet habe.

Man darf nur in den Worten des Pergolese, Torradella, Galluppi, Jomelli, und Hasse auf diejenigen Partien achten, wo sie einen wirklichen Gegenstand haben mahlen wollen, und man wird unter ihren Composizionen eine gewisse Aehnlichkeit finden, diese mag nun in Takt, Rhythums, oder den Intervallen, oder in der Tonart vorhanden seyn. Das — Dal torrente che rovina — Destrier che all'armi usato — Fiumicel chesode a pena — Vo

solcando un mar crudele — haben die verſchiedenſten Componiſten in Muſik geſetzt, und bei allen finden ſich auffallende Aehnlichkeiten, ohne daß einer den andern kopirt hätte. Wie aber hätten alle dieſe Componiſten eben dieſelbe, oder wenigſtens eine nahe an einander gränzende Bahn betreten können, wenn ſie nicht durch gleiche Analogien, deren Wahrheit wir begründen wollen, wären begleitet worden?

Jetzt wollen wir zu dem Ausdruck der Leidenſchaften, und der verſchiedenen Gemüthsbewegungen übergehen, und die Mittel unterſuchen, durch welche die Tonkunſt auch hier nachahmen kann.

Alle Leidenſchaften und Gefühle des Herzens haben ihre natürliche Deklamazion (Sprache). Ich verſtehe unter natürlicher Deklamazion; Erſtens: den Ausdruck großer Leidenſchaften die ſich entweder durch unartikulirte Klänge wie durch Geſchrey, Seufzen, Schluchzen, oder auch durch Worte äußern, die keine fortlaufende Rede bilden, wie durch Interjectionen. Zweytens: Die Veränderung der Stimme in einer fortgehenden Rede, wenn durch ſie ſtarke Leidenſchaften oder Empfindungen des Herzens ſollen ausgedrückt werden. Ich nenne dieſe Deklamazion eine natürliche um ſie von der oratoriſchen und theatraliſchen zu unterſcheiden, welche ſelbſt wieder auf die Ausbrüche großer Leidenſchaften und auf ſolche Töne, welche der Sprachgebrauch an gewiſſe Worte knüpft, gegründet iſt; daher ſage ich, daß die natürliche Deklamazion das Muſter iſt, welches die nachahmende Tonkunſt kopirt.

Da das Organ der Stimme eines der kräftigſten Mittel iſt, welches die Natur dem Menſchen gab, um ſeine Ideen und Empfindungen auszudrücken, ſo iſt es natürlich, daß auch die Muſik ſich deſſelben bedient, und von ihm ihren Ausdruck entlehnt. Sie wird daher der natürlichen Deklamazion die beſtimmteſten Töne herausheben, mit Kunſt benutzen, ſie wird ſie bearbeiten, und ihre Wirkung zu erhöhen, ſie wird ſie durch Contraſte — dieß große Hülfsmittel in den Künſten — eindringender machen, ſie öfter zurückführen, ſtärker ausſprechen; ſie wird endlich uns länger mit ihnen beſchäftigen, und durch dieß Mittel die tiefen und ſtarken Eindrücke in uns hervorbringen, die

ein jedes Herz voll Gefühl ſchon empfunden hat, und die nur der verkennen kann, der es nicht würdig iſt, ſie zu empfinden.

Vorzüglich wird die Tonkunſt in der Nachahmung des leidenſchaftlichen Ausdrucks als Siegerinn erſcheinen; auf dieſem Gebieth wird man ihr die Fähigkeit zu mahlen und darzuſtellen nicht abſprechen können. Sie wird ſich zu einer kraftvollen Sprache erheben, und das Mittel zwiſchen einer weitſchichtigen Rede und dem dumpfen aber wilden Geſchrey der Leidenſchaft bilden. Der Componiſt wird den Ausruf der Natur wie der Schauſpieler auffaſſen, aber er wird ihn kräftiger ausſprechen, und der verſtändige Sänger wird die Kraft der Compoſizion noch dadurch erhöhen, daß er die Schönheit ſeines Organs als ein gut berechnetes Opfer der Wahrheit des Ausdrucks darbringt. Die reinſte und glänzendſte Stimme wird eine düſter und ſanfte Farbe annehmen, und durch einen Zauber, der nur der Tonkunſt eigen iſt, werden wir das zärtliche ſchmerzvolle Seufzen durch einen melodiſchen Geſang hindurch tönen hören. Doch nicht auf das Organ der Stimme allein wird ſich die Fähigkeit, den Ausdruck der Leidenſchaften nachzuahmen einſchränken laſſen; auch die Inſtrumente ſind dazu geeignet, und einige, vorzüglich unter Behandlung eines fühlenden Künſtlers, ſind es im hohen Grade. Wenn man eine Menge von Inſtrumenten, davon jedes ſeinen ihm eigenen Ton und Ausdruck hat, abwechſelnd, ſchicklich, und ſo mit einander verbunden, daß ſie ſich gegenſeitig unterſtützen, benützt, ſo werden Leidenſchaften und Empfindungen gewiß ſo wahr durch ſie dargeſtellt erſcheinen, daß wir ſie wieder erkennen; aber auch ſo zart, daß uns das Verdienſt und Vergnügen übrig bleibt, ſie geahnet zu haben. Die Inſtrumental-Muſik iſt, wie viele Orientaliſche Sprachen, eine Sprache ohne Vokale wenn ſie der Geſang begleitet, ſind die Vokale darunter geſetzt.

Dieſe Vereinigung der natürlichen Deklamazion mit dem Geſang kann nicht durch Worte ausgedrückt werden; der Componiſt, der Sänger ſelbſt kann nicht angeben, worin ſie beſteht. Ein dunkles aber ſicheres Gefühl leitet beide! den einen, Melodien zu wählen, die den Tönen der Leidenſchaft ähnlich ſind; den

andern, diese Melodien mit Empfindung vorzutragen. Aber es ist unmöglich ihnen die Bahn vorzuzeichnen, welche beide, Sänger und Componist, betreten sollen; ja vielleicht ist es sogar unmöglich, diese wieder zu erkennen, wenn sie dieselbe gewandelt haben. Es ist einzig die Kunst dieser, wenigstens für uns Andere glücklich organisirter Menschen, welche von dem tiefen Gefühl, welches andern schlecht organisirten ganz fehlt, ein doppeltes Maas empfangen haben. Ja jene Vereinigung ist einzig die Kunst großer Componisten und großer Sänger.

Außer den starken Erschütterungen der Leidenschaften wird die Musik durch die Nachahmung der natürlichen Deklamazion noch gewisse andere Empfindungen des menschlichen Herzens, die sich nicht in so bestimmten und starken Tönen äußern, aussprechen können, zu welchen Empfindungen wir die Schwermuth, Sehnsucht, Hoffnung, Liebe, Haß, Verachtung, Neid ꝛc. rechnen: Auch hier wird der Ausdruck dieser Empfindungen nur dadurch möglich seyn, daß der natürliche Ausdruck derselben nachgeahmt wird, welchen die Rede in jeder Sprache annimmt, wenn sie irgend eine Empfindung äußern will. Die Musik wird also den Ton nachahmen, der in der Stimme des Hasses, der Verachtung, Zärtlichkeit, und des Schmerzens liegt; sie wird die Veränderungen in der Stimme des Spottens, wie das Geschrey der Verzweiflung darstellen; sie wird die Unruhe des Geizigen, seinen argwöhnischen schleichenden Gang mahlen; die verdrüßliche Laune eines listigen Alten, die Raschheit und den Muthwillen eines Jünglings, die Naivetät eines Mädchens die Vorwürfe eines eifersüchtigen Liebhabers, die angenommene Kälte der Geliebten, das Schmollen, durch welches die wahre Empfindung hindurch schimmert, das zarte Kosen der versöhnten Liebe; mit einem Wort sie wird mit gleicher Wahrheit und Erfolg komisch seyn, wie wir sie tragisch gesehen haben, und vielleicht daß dieß neue Gebieth fruchtbarer und anpassender für die Tonkunst ist als jenes, wo große Empfindungen, große Leidenschaften ihr Stoff sind.

(Die Fortsetzung folgt.)

Vorläufige Anzeige.

Wir wissen aus sicherer Quelle, daß den Freunden der Tonkunst in diesem Augenblick ein Genuß vorbereitet wird, den sie schon lange wünschten. Die Gesellschaft adeliger Frauen zur Beförderung d. G u. N. pflegt jeden Aschermitwoch ein Conzert zu geben, wovon die Einnahme zur bessern Verpflegung der Findlinge bestimmt ist. Wir haben erfahren, daß an diesem Tage im laufenden Jahre Cherubinis dreystimmiger Gesang auf den Tod des großen Joseph Haydn, und ein von Hr. v. Wolf, einem Schüler Emanuel Bachs komponirtes Melodram: Evas Klage, vorgetragen werden sollen. Wir eilen, den Kunstfreunden diese angenehme Nachricht mitzutheilen.

Anzeige von Druckfehlern.

Es ist bei einem Blatte, welches sich beeilt, die Neuigkeiten in seinem Gebiethe so schnell als möglich bekannt zu machen, manchmal sehr schwer, a l l e Druckfehler aufzufinden. Kleinigkeiten mögen daher die Leser gefälligst selbst verbessern; Fehler, welche den Sinn ändern, werden wir immer anzeigen.

D r u c k f e h l e r i m 4ten B l a t t e:

Seite	51	Zeile	15	ist statt	„Nüan;en"	zu lesen:	Passagen
—	52	—	3	—	„hat"	—	hatte
—	54	—	14	—	„spimalförmig"	—	spiralförmig
—	56	—	26	—	„gewöhnlich"	—	gewöhnlichen
—	57	—	9	—	„von"	—	vor
und —	57	—	27	—	„diese"	—	dieses

Von dieser Zeitschrift wird jeden S o n n a b e n d Nachmittags um vier Uhr ein g a n z e r B o g e n ausgegeben. Man pränumerirt sich in T e n d l e r s B u c h h a n d l u n g a m G r a b e n i m T r a t t n e r h o f mit 16 fl. ganzjährig, und 8 fl. halbjährig für jedes Exemplar auf Druckpapier. Auf schönem Median-Schreibpapier kostet jedes Exemplar 24 fl. ganzjährig.

Nro. 7.

Wiener allgemeine muſikaliſche Zeitung.

(Sonnabend den 13. Februar 1813.)

Das Morali'ſche Quatuor von Virtuoſen in München.

Ein Quatuor, wie es die vier Brüder Moralt in München bilden, findet man nirgends! Der Seltenheit wegen verdient es, den Leſern der muſikaliſchen Zeitung beſonders angezeigt, und in einem Detail ausführlich beſchrieben zu werden.

Die Eltern dieſer jungen Leute ſind zwar ſelbſt keine Tonkünſtler, aber ihre Mutter war eine Schweſter des berühmten Londner Conzertmeiſters Cramer, und ihr Vater in München lange Zeit mit den mechaniſchen Anordnungen der Hofkapelle beſchäftigt. In wiefern lauter muſikaliſche Umgebungen, und ein beſtändig von Harmonie gereiztes Nervenſyſtem der Eltern auf die Organiſation der Kinder Einfluß haben kann, mag ein Phyſiolog entſcheiden, Referent dieſes Aufſatzes kann ſich nicht enthalten, ohne deutliche Begriffe über das Wie und Warum zu haben, einen ſolchen wohlthätigen Einfluß anzunehmen.

Unter dergleichen Auſpizien im tonreichen München wurden die Moralt von der frühſten Jugend zur Muſik angehalten. So wie ſie im Alter auf einander folgen, ſo folgen ſich auch die Stimmen ihrer Inſtrumente.

Joſeph der älteſte Bruder, als das Oberhaupt der jungen Familie, ſpielt die erſte Violine; Johann Baptiſt, der zweyte Bruder, die Zweyte; der Bratſchenſpieler Jakob und der Violoncelliſt Philipp ſind Zwillinge. Wie groß die Freude der Eltern muß geweſen ſeyn, als aus einer Knoſpe zugleich die beiden das Quatuor vollendenden Knaben hervorblühten, und alſo die vollſtändige Harmonie ein Jahr früher, als zu erwarten geweſen wäre, zu Stande kommen konnte; dieſe Freude kann ich mir lebhaft vorſtellen, denn bei dem jetzt vollendeten Ganzen mag ich durchaus nicht an Nahrungsſorgen zurück denken, die ungenialiſche Eltern bei der doppelten Beſcherung hatten befangen können.

Nun verband eine homogene Organiſazion vier verbrüderte Kinder, deren nur wenig verſchiedenes Alter ſie zu beſtändigen Spielgefährten machte. Mit ihren Inſtrumenten ſtimmten ihre Empfindungen, und es iſt keine Uebertreibung; wenn Ref. verſichert, daß der erſte Violinſpieler ein Sanguiniker, der zweyte ein Pflegmatiker, der Bratſchiſt ein Choleriker, und der Violoncelliſt ein Melancholiker zu ſeyn ſcheint.

Spielend lernten ſie die mechaniſchen Anfangsgründe der Kunſt. Alles was ſie umgab entwickelte ihr Gefühl für Harmonie. Die Muſik war Ausdruck ihrer brüderlichen Liebe, die Liebe belebte ihre Harmonie. Die ſchnellen Fortſchritte des Einen ſpannten den Eifer des Andern; ein beſtändiger Wetteifer, der durch gebildete Lehrer benutzt war, machte ſie zu Nebenbuhlern, und doch konnte unter den einander Unentbehrlichen kein Neid entſtehen. Die Rivalität unter den Einzelnen hatte die glücklichſten Folgen für das Ganze. Die brüderliche Liebe dekte mit Kunſtüberlegenheit die Schwachheit des weniger Geſchickten — und dieſer deckte dankbar vergeltend die Nachläßigkeiten, die das Gefühl der Superiorität zuweilen den geübteſten Künſtler begehen läßt.

So wuchſen ſie heran, Herzen und Muſik im gleichem Takt erhaltend, immer ſich einander begegnend, bildend, belebend, und ſtehen nun endlich da — vier ſeltene Jünglinge, denen der Vater ſeinen Seegen giebt, und ſie ziehen läßt in alle Welt, die Herzen der Menſchen zu erfreuen. Von keiner Kanzel herab ertönt Ermahnung zur Bruderliebe, die Verwandte,

und das ganze Menschengeschlecht zur wohlthätigsten Harmonie verbinden sollte, so eindringend und überzeugend als von den Seiten dieser Jünglinge.

Ihren jüngsten Bruder Aloys zu besuchen, der in London, bei Cramer, dem Sohne, Klavier spielen lernte, hatten sie vor fünf Jahren vom König Max die Erlaubniß erhalten, neun Monate auf Reisen zubringen zu dürfen, und so berührten sie schon damals mehrere Städte. Die seltene Erscheinung erregte allgemeines Aufsehen, und die Aufmerksamkeit des musikalischen Publikums wurde durch die angenehme Gesichtsbildung der Brüder noch mehr gefesselt.

Die beiden ältesten und der Bratschenspieler haben bei ihren vorherrschenden Temperamenten etwas sehr sanftes in ihrem Wesen, den Violoncelliſten hingegen belebt durchaus ein melancholisches Feuer, das aus seinem schwarzen Auge wie Blitze hervorleuchtet; es verleitet ihn aber zu keinen einzigen überstimmenden Bogenstrich auf seinem Basse; er scheint sein inneres Leben der Liebe seiner Brüder gänzlich untergeordnet zu haben, als ein stiller Begleiter durch die dunkeln Gänge der Modulazion — und nur, wenn er Solo spielt, läßt er dem wärmern Wesen freiere Bewegung; übrigens äußert jeder der andern Brüder das gleiche Gefühl für musikalische Subordinazion. Ein einziges vermag den Bratschenspieler aus seiner Sanftmuth zu bringen. Eine gesprungene Seite zersprengt sein Herz. — So setzen sich diese vier Haimonskinder an das Pult, und führen ein Quatour von Haydn auf.

Das Bild von vier Läufern, die im nähmlichen Augenblicke die Schranken verlassen, mit gespannten Sehnen nach einem gleiche Ziele rennen, beständig gleichen Schritt halten, und im nähmlichen Moment das Ziel erreichen, wäre eine hinkende Vergleichung mit dem harmonischen Fluge dieser Brüder durch die Region der Töne. Es ist nicht möglich, daß es ihnen die geringste Mühe koste, sich so aneinander anzuschließen. Keine Muskel ihres Gesichtes kündigt Anstrengung an, nur ihre Augen bewegen sich zuweilen mit bedeutenden Blicken. — Die Strahlen ihres musikalischen Wesens scheinen aus dem nähmlichen Fokus zu kommen, und ihre Bogen haben so haarscharf die

nähmliche Bewegung bei den feinsten Nüancen des Acceleranbo und Ralentando, daß man glaubt, nur einen Spieler durch das Prisma vervierfacht zu sehen.

Ein schulgerechtes Stück mit so viel Präzision auszuführen, ist weiter nichts außerordentliches; aber daß sie in Haydns 74stem Werke eine Phantasie, einen Ausflug, und eine neue poetische Ideenwelt so ausführten, als wäre es einem Schwärmer vergönnt, bei allen ungebundenen Flügen seiner exzentrischen Imaginazion, sich mit der einzig dirigirenden Seele durch vier verschiedene Organe zugleich auszudrücken, das ist eine Erscheinung, die dieses brüderliche Quatuor zum Einzigen seines Gleichen erhebt. Ich bin vollkommen überzeugt, daß alle die vorhin angeführten Umstande zusammen treffen mußten, um ein solches Ganzes hervorzubringen.

Da das Zusammenspielen der vier Brüder hauptsächlich interessant ist, so erwähnt Ref. der Geschicklichkeit des Aeltesten, ein Orchester zu dirigiren, den Gesang zu begleiten, und seines Solospieles; der Fertigkeit, Zartheit und Gewandtheit auf dem Violonzell des Jüngsten; des sichern schulgerechten, anspruchslosen Spieles des Altvioliniſten; und der harmonischen Kenntniße des zweyten Violiniſten, nur im vorbeigehen. Die Bescheidenheit, welche ungeheuchelt aus ihrem ganzen Wesen hervorleuchtet, und ihre Gefälligkeit gegen ein Publikum, das größtentheils nur mit Beifall den schönen Abend zu belohnen vermochte, vollenden den Kranz, der diese Virtuosen krönt.

Wir haben Hoffnung sie bald in Wien zu hören.

D. R—r.

K. K. priv. Theater an der Wien.

Die vornehmen Wirthe. Eine komische Oper in drei Aufzügen. Nach dem Französischen des Hrn. de Jouy. Die Musik ist von Carel. Am 3ten Februar d. J. zum erstenmal aufgeführt.

Der Stoff dieser Oper ist artig erfunden, mit Einsicht in die Szene gesetzt, und die Momente sind

für die musikalische Behandlung durchaus passend gewählt. Der Aufenthalt zweier französischer Edelleute (Chevalier Villeroi und Marquis v. Ravannes) in einen kleinen Dorfe einer französischen Provinz, wohin sie sich nach einer Ehrensache von Paris geflüchtet haben, und wo sie unter dem erborgten Nahmen der Gebrüder Robert als Gastwirthe zur Krone mit einem verschwenderischen Aufwande, den ihnen ihr Reichthum erlaubt, so lange in ungestörtem Vergnügen leben, bis sie von Graf Favancour dem Gouverneur der Provinz, den ein Reise-Unfall mit seiner Tochter Pauline an denselben Ort führt, entdeckt, zugleich aber auch vom Prinzregenten begnadigt werden; der ihnen die Rückkehr nach Paris gestattet, — bildet die Haupthandlung des Stücks, in welche ein Liebes-Verständniß zwischen Villeroi und Paulinen, und die komischen Charaktere eines stupiden Brigadiers der Maréchaussée, Dütreillage, eines armen Dorfwirthes Bernard, dessen naiven Töchterchens Annette und ihres eifersüchtigen Liebhabers Charlot mit vieler Laune anmuthig verwebt sind, die zu mehreren ächt komischen Szenen Anlaß geben.

Die Uebersetzung von Herrn J. R. v. Seyfried müßen wir für sehr gelungen erkennen; wir fanden darinn nur wenige Abweichungen von dem Original, wovon wir jener als eines wirklichen Verdienstes erwähnen, daß er dem dritten Akte einen kleinen Schlußchor hinzugefügt, und nicht den Ausgang mit einer langen Szene in Prosa ohne allem Mitwirken der Musik beibehalten hat; ein Umstand, der uns im Original als eine eben nicht nachahmungswürdige Eigenheit des französischen Dichters aufgefallen ist. Dagegen hat uns der Uebersetzer zwei Gesangsstücke des Originals vorenthalten, wozu wir keinen hinreichenden Grund finden. Ersteres ist ein Lied (Couplet) Charlots im ersten Akte in der 5ten Szene vor dem Finale, dessen Inhalt Herr S— in den Dialog gelegt hat. Hat er den musikalischen Werth desselben zu geringhaltig befunden, oder war es Besorgniß für die entsprechende Besetzung der Rolle, die ihn zur Hinweglassung dieses Liedes verleitete? Jenes können wir nicht entscheiden, da wir die Partitur nicht gesehen

haben, dieses ist aber bei dem gegenwärtig so guten Personalstand dieses Theaters wohl nicht zu vermuthen. Das zweite ist eine Polonaise Paulinens im dritten Akt, statt welcher wir eine Romanze von Villeroi erhielten. Dieses Opfer hat Hr. S— unverkennbar dem ersten Tenoristen dieser Bühne gebracht. Er glaubte nun auch auf diesen Bedacht nehmen zu müssen, da die prima donna ihre Arie schon im zweiten Akte hatte, dieser aber bisher immer nur im mehrstimmigen Gesang mitwirkte. — Sein guter Wille hat jedoch hier nicht ausgereicht. Die Composizion zu der neuen gehaltvollen Romanze, ist wirklich sehr geringfügig, der Gang der Melodie schleppend, und ausdruckslos, dabei weit von aller Originalität entfernt. So wenig wir Polonaisen lieben, da deren Tanzmäßige Melodie selten mit den ausgesprochenen Gefühlen analog ist, und auch nicht seyn kann, so wollen wir doch zur Ehre Catel's glauben, daß seine Polonaise mehr auf die Zuhörer gewirkt hätte als die eingelegte Romanze.

Die Reihe der Musikstücke ist folgende:

Erster Akt: Ouverture Nr. 1 Introdukzion; Nr. 2 Arie: Ravannes; Nr. 3 Liedchen: Annete; Nr. 4 Duett: Annette, Ravannes; Nr. 5 Terzett: Ravannes, Annette, Charlot; Nr. 6 Finale.

Zweiter Akt: Nr. 7 Arie: Pauline; Nr. 8 Duett: Pauline, Annette; Nr. 9 Quartett: Bernard, Annette, Villeroi, Ravannes; Nr. 10 Duett: Villeroi, Pauline; Nr. 11 Finale.

Dritter Akt: Nr. 12 Romanze: Villeroi; Nr. 13 Terzett: Pauline, Villeroi, Ravannes; Nr. 14 Chor, in Verbindung mehreren Solostimmen (giebt wohl für das Finale) Nr. 15 Schlußchor.

Herr Catel, der sich durch seine Semiramis und seine Bayaderen als Componist ernster Opern einen bedeutenden Ruf erworben hat, zeigt durch gegenwärtiges Werk, wie es bereits seine frühere sehr geschmackvolle Musik zur Auberge de Bagnières bewies, daß er auch in der komischen Oper Vorzügliches zu leisten vermöge. Er hat den leichten flüchtigen Geist der Poesie auch in seine Musik aufgenommen; dabei verrathen seine mehrstimmigen Gesangstücke, und die Fi-

nalen des 1ten und 2ten Akts, besonders das letztere, den Componisten von höherem Range. Als das mindest Gehaltvolle dieses Werkes muß wohl die erste und einzige Ouvertüre angesehen werden. Sie besteht blos aus einem Allegro, worinn einige kurze Melodien aneinander gereiht sind, die wohl hie und da reich instrumentirt seyn mögen, sich aber nicht sehr gefällig darbieten, so wenig sich die langen Passagen der ersten Violine durch Anmuth und Neuheit auszeichnen. Von den einzelnen Gesangstücken bemerken wir überhaupt, daß jene des zweiten Akts die des ersten bei weiten an Gehalt übertreffen. Paulinens Arie verliert nur dadurch an Interesse, daß sich derselbe Gesang zu oft widerhohlt, welches wohl seinen Grund in dem Mangel an Abwechslung des Textes haben mag, da der Componist in allen übrigen Gesangstükken Reichthum an Melodien geoffenbaret hat. Das hierauf folgende Duett zwischen Pauline und Annette ist nach unserer Ansicht die gelungenste Piece dieser Oper. Der Text ist ganz für die musikalische Behandlung geschaffen; Herr Catel hat ihn meisterhaft ausgeführt. Paulinens Wanken zwischen Furcht und Hoffnung ist in allen Abstuffungen mit Wahrheit lebendig ausgesprochen. Ihr Widerholen der treuherzigen Worte Annettens ist eine sehr glückliche Invenzion des Componisten. Von vielem Werthe ist auch das Quartett Nr. 9. Nach so vielen notenreichen Melodien thut der einfache Gesang in gehaltenen Tönen im Duett Paulinens mit Villeroi sehr wohl. Die Klagen beider Liebenden sind höchst rührend ausgedrükt. Ravannes Arie, mit welcher das herrliche zweite Finale beginnt hat uns besonders gefallen. Die Parodie seines verliebten Freundes Villeroi, den er sich in den Zeiten der Kreuzzüge lebend vorstellt, ist mit vieler Laune gegeben. Nach einer martialischen, zum Heldenmuth begeisternden Melodie, wird der girrende Liebesritter in einer kläglichen Romanze persifflirt; man sieht in einem kurzen Rezitativ den in seiner unglücklichen Liebe ergrauten Ritter seine Braut zum Hochzeitsbette schleppen. Leicht bewegt sich hierauf der fesselose flatterhafte Ravannes in seiner glücklichen Freiheit. Das einfallende Allegro mit hüpfenden Triolen charakterisirt ganz den Philosophen für die Welt, der nur seinem Genuße lebt, und die Blumen pflückt, wo sie sich darbiethen. Unter den wenigen Gesangstücken des 3ten Akts verdient das Terzett Nr. 13 eine ehrenvolle Erwähnung.

In der Aufführung dieser Oper haben sich alle mitwirkenden Mitglieder dieser Bühne rühmlichst ausgezeichnet. Herr Ehlers giebt die Hauptrolle, den Marquis Ravannes meisterhaft, er hat den Charakter der Musik richtig aufgefaßt und trägt seinen Part ganz im Geiste des Componisten vor. Dasselbe gilt auch von Dem. Buchwieser (Pauline); in dem Duett mit Annetten müßen wir ihr unübertreffliches Spiel, ihre sprechende Mimik preisen, welche in dieser an sich schon genußreichen Szene vollends entzückt. Herr Wild, als Chev. Villeroi, leistet von Seite des Gesanges so viel sein Part erfordert; wenn er seine Rolle nicht zur Bedeutenheit erhebt, so liegt dieß wohl an seinem Spiele, woran wir vieles zu tadeln fänden, wenn es nicht gegen den Zweck dieser Zeitschrift wäre, hierüber zu urtheilen. Dem. Henr. Teimer befriedigt als Annette vollkommen; der Eifer und gute Erfolg, mit welcher sich diese Sängerinn ieder Rolle widmet, erwerben ihr immer mehr die Gunst des Publikums. Graf Favancour, Bernard und Charlot sind mit den Hrn. Schmidtmann, Meier, und Laroche gut besetzt. Die in musikalischer Rücksicht ganz unbedeutende Rolle Dütreillag-e's wird durch die wahrhaft komische Darstellung derselben durch Herrn Scholz, würdigen Veteran dieser Bühne, für alle Theaterfreunde anziehend. — Aus der günstigen Aufnahme, welche diese Oper bei wiederholten Vorstellungen noch mehr als beim ersten Mahl fand, ist zu vermuthen, daß sich selbe lange auf dem Repertoir dieser Bühne erhalten, und sie die bedeutenden Kosten lohnen werde, welche die liberale Direkzion auf neues Costume und Dekorazionen verwendet hat.

Schlüßlich müßen wir noch anführen, daß zum dritten Akte dieser Oper eine Ouverture von Nik. Isouard, bestehend aus einem Adagio in A-minor und einer Polonaise in A-dur, gegeben werde, worinn die Flöte die Prinzipalstimme ist, welche von

Herrn Professor Bayer, seit Anfang dieses Jahrs engagirtem Mitglied dieses Orchesters, gespielt wird. Rauschender Beifall lohnt jedesmal den herrlichen Vortrag des Meisterkünstlers.

Conzerte.

Am 7ten Februar gaben Mad. Harlas erste Kammer-Sängerin, und Herr Heinrich Bärmann erster Klarinettist Sr. Majestät des Königs von Baiern eine musik. Akademie in dem hierzu bestimmten K. K. kleinen Redouten Saale. Nach einer feyerlichen Ouvertüre von Herrn Wranitzky (langes Adagio und Allegro in C-moll) sang Mad. Harlas eine Arie von Simon Mayer in E-dur mit ungetheiltem großem Beifall. Sie besitzt einen vollen kräftigen Ton, den sie ganz in ihrer Gewalt hat, und piano und forte in allen Abstufungen gleich rein und klar angibt. Ihr Vortrag ist im Geschmacke der veredelten italienischen Schule, dabei kühn und sicher, selbst in der größten Höhe, worinn sie Mad. Campi beinahe erreicht. Nur in Rouladen glauben wir bemerkt zu haben, daß sich die Töne etwas in einander verwischten. — Nach ihr spielte Herr Bärmann ein großes Conzert von C. M. v. Weber. Es ist kaum glaublich, daß man auf diesem Instrumente mehr leisten könne, als Hr. B—. Er bewies sich im Vortrage des Gesanges so wie der schwierigen Passagen als vollendeter Meister seiner Kunst. Seine Tiefe ist kraftvoll, ohne zu schnarren, seine Höhe lieblich und schmelzend. Bei Wiederhohlung einzelner Stellen macht der Uebergang in das pianissimo, das gleichsam ein zurückgeschlagenes Echo bildet, eine herrliche Wirkung. Manchmahl wird dieses jedoch gar zu leise und kaum vernehmlich, welches besonderes in der Tiefe der Fall ist. Auch ist das forzando nicht selten zu weit getrieben. Es scheint aber, als wolle er damit nur eine uneingeschränkte Macht über sein Instrument zeigen. Die Composizion des Conzertes in Es-dur mit einem Adagio in G-moll ist sehr vortheilhaft für die Clarinette, und auf die glänzendsten Effekte berechnet. — Mad. Harlas sang hierauf eine zweite Arie von Nikolini in G-dur; worauf ein Adagio und Rondo für die Clarinette komponirt und vorgetragen von Hrn. Bärmann den Beschluß machte.

Pariser Opernbühnen.

In Paris war in den letzten Tagen des v. M. die Oper: Aschenbrödl wieder auf die Bühne des Théatre Faydeau gebracht worden. Dieses so berühmte Stück, sagt das Journal de Paris vom 26. Jänner, welches über alle vergangenen, gegenwärtigen und künftigen komischen Opern einen beispiellosen Triumph davongetragen, hat bei seinem Wieder-Erscheinen mehr Zuschauer angezogen, als man es nach so oftmaliger Auffuhrung hätte vermuthen sollen. Hieran hatte wohl Hr. Elleviou (ein Sänger, der durch die Schönheit und Biegsamkeit seiner Stimme, durch die Grazie seines Vortrags, durch das Einnehmende seiner Person, und durch die edle, feine, geistvolle Gewandtheit seines Spieles in der That in seinem Fache einzig ist) in der Rolle des Prinzen einen vorzüglichen Antheil.

Zum allgemeinen Leidwesen, fährt das Journal fort, wird dieser Liebling des Publikums die Buhne bald verlassen. Nie sang und spielte Hr. Elleviou besser als an jenem Abend; er hat den Ehrgeitz, seinen ganzen Ruhm mit sich zu nehmen, lebend und gesund auf dem Theater zu sterben, seine Laufbahn schöner zu schließen, als er sie begonnen hatte. Stets zeichnete er sich durch seinen Karakter wie durch sein Talent aus; Schauspieler durch sein Spiel, und keineswegs durch die diesem Stande anklebenden Gewohnheiten; in der feinen Gesellschaft eben so an seinem Platze wie auf den Brettern; Mann für die Welt wie für die Bühne; hat er seinen Geist in einem Grade gebildet, welcher ihn weit über die Kathegorie eines professirenden Schauspielers und Sängers setzten.

Ueber die Wieder-Aufführung der Oper: Armida, in der Académie Imple de musique, enthält das Journal de Paris vom 31. v. M. Folgendes:

„Armida ist wieder auf unserer Szene erschienen. Jenen etwas reifen Schönheiten ähnlich, welche für einen Augenblick durch eine junge Kokette verdunkelt, ihre natürlichen Reitze nicht mehr für hinreichend halten, um dem Publikum zu gefallen, und sich mit allen Mitteln der Toilette schmücken, glaubte die Heldinn Quinault's nach dem Beifall, welchen das befreite Jerusalem (eine neue groſse Oper mit Musik von Persuy) davongetragen, sich mit den köstlichsten Talenten ihres Reiches umgeben zu sollen. Sie ließ sich durch Madame Branchu repreſentiren. Der Nahme allein ist ein Lobspruch. Diese Schauspielerinn, eben so glänzend durch die Wahrheit ihres Spieles als durch den Reitz ihrer Stimme, ist sicher, überall eine doppelte Krone zu erhalten, u. s. w. — Die Musikliebhaber eilten Armidens Pallaste zu; aber sie beklagten zugleich das Loos dieser groſsen Zauberinn und fürchteten, seit Jerusalem ihre Hölle, ihre bösen Geister, ihre bezauberten Wälder von ihr entlehnt hatte, sie bleich und entstellt zu finden. Doch wie sehr irrten sie! — Armida trat strahlender als je auf; nie war sie vielleicht mit solchem Enthusiasmus aufgenommen worden. Welche Biegsamkeit des Genie's, welches ungeheure Talent hat nicht Gluck, der groſse Mahler der Leidenschaften, in diesem unsterblichen Werke entwickelt! Die gröſsten Schönheiten drängen sich so rasch, daß man kaum Zeit zu athmen hat. Ist der erste Akt dieser Oper der beste? — fragte gestern ein Enthousiast; nein, antworteten zehn andere, der beste ist jener, welchen man hört. Dieß Wort läßt sich überhaupt auf alle Werke Glucks anwenden; jenes, welches man zuletzt hört, ist das vorzüglichste."

(Wird fortgesetzt.)

Ueber die Darstellung in der Musik.

(Fortsetzung)

Wenn wir aber den Ausdruck der Gefühle durch die Musik in die nachgeahmte natürliche Deklamazion setzen, so müßen wir einem Einwurf begegnen, den man dagegen machen könnte, indem man sagt: Wenn

die Deklamazion willkührlich ist, wenn irgend eine Veränderung der Stimme oder des Tons, der bei uns eine bestimmte Empfindung ausdrückt, bei einer andern Nazion zum Ausdruck einer ganz entgegengesetzten Empfindung kann angewendet werden, wie wird man die Darstellung der Musik gänzlich auf die Nachahmung der natürlichen Deklamazion und auf den Ausdruck der wirklichen Sprache gründen können?

Darauf antworte ich:

Erstens. Wenn man auch zugibt, daß die rohe Sprache des Gefühls (natürliche Deklamazion) in ihrem Ursprung willkührlich ist, so ist sie doch durch den Gebrauch, den alle Sprachen und alle Nazionen von ihr machen, fixirt und begründet, so daß sie die Musik wohl zum Vorbild nehmen kann, und was auch für ein Unterschied sich finden möchte, der Componist darf darauf keine Rücksicht nehmen. Sobald er die Töne der wirklichen Sprache nachahmt, ist seine Darstellung wahr, weil ihr ein fester Maaßstab, womit sie verglichen werden kann, zum Grunde liegt; sie ist eben so wahr, wie unsere Schlüsse es sind, die wir nach Vorausseţungen machen, wo die Fakta noch fehlen. Und wenn auch der Unterschied in dem natürlichen Ausdruck einer und derselben Leidenschaften bei den verschiedenen Völkern gröſser wäre, als er es wirklich ist, so würde die Musik doch, indem sie den nazionellen Ausdruck kopirte, eine sehr wahre Darstellung anbiethen, weil sie alle die Ideen und Empfindungen zurückrufen würde, welche unter einem jeden Volke diejenigen Worte ebenfalls zurückbringen, an welche gewisse Empfindungen und Ideen geknüpft sind.

Zweitens: Ist es falsch, daß diejenige Deklamazion, welche wir eine natürliche genannt haben, willkührlich ist; sie hängt von gewissen physischen Ursachen ab, deren Wirkungen, wenigstens bis zu einem gewissen Grade, bestimmt sind.

Die Leidenschaften gleichen sich bei allen Menschen, und um sie zu äußern, bedarf es nur ähnlicher Organe, z. B. der Stimme, der Mienen; indem die Leidenschaft sich deſselben Organs bedient, modificirt sie sich auf gleiche, mindestens wenig verschiedene Art bei allen Menschen in allen Nazionen.

Die Modifikazion, welche das Organ erleidet, indem sie selbst ein Werk der Leidenschaft ist, muß dieser letzteren analog seyn. Es gibt eine Aehnlichkeit zwischen dem Schmerz und der Stimme des Schmerzes, die so wenig willkührlich ist, als diejenige, die zwischen der Drohung und der Miene des Drohenden, dem Flehen und der Stellung des Flehenden statt findet. Der natürliche Ausdruck der Gefühle bei den Chinesen, oder, um nicht so weit zu gehen, bei den Engländern, ist nicht der unsrige, aber der Unterschied ist gering; weder der Chinese, noch der Engländer drucken den dumpfen Schmerz durch ein lautes Geschrey aus, noch erhebt sich ihre Stimme um die Traurigkeit auszusprechen; und wiederum ist ihre Deklamazion nicht dumpf noch schleppend, wenn sie die Empfindung der Freude ausdrücken wollen.

Dieselbe Aehnlichkeit kann man auch im mündlichen Vortrag in allen Sprachen wahrnehmen, wo es darauf ankömmt, Empfindungen durch minder bestimmte Töne auszudrücken, als Schmerz und Verzweiflung bedürfen; wie dieß bei der Empfindung der Zärtlichkeit, Verachtung, Ironie ꝛc. geschieht. Endlich ist der natürliche Ausdruck eines jeden Gefühls in einen gewissen Raum beschränkt, aus welchem er nicht heraustritt, und alle Töne desselben mit ihren verschiedenen Combinazionen sind in diese Gränzen eingeschlossen, und bilden das Muster, nach welchem die musikalische Nachahmung arbeitet.

Doch ich gehe weiter und behaupte: daß die Wahrheit dieser musikalischen Darstellung der menschlichen Leidenschaften und Empfindungen eben so, wie die Nachahmung der physischen Gegenstände, sich auf gewisse Verhältnisse und Analogien gründet, in welchen die Töne und ihr Zeitmaaß zu den Empfindungen stehen, welche die Musik ausdrücken will.

Die Analogien, welche wir schon oben zwischen den physischen Gegenständen und den Mitteln der Musik wahrgenommen haben, können uns auf diejenigen hinführen, die hier zu gebrauchen sind.

Es ist in der That schwer, ganz bestimmt anzugeben, worin diese Mittel bestehen; aber es ist genug, daß sie da sind, und daß man sie in den Wirkungen erkennt, welche die Musik hervorbringt. Ich will nur einige hier anführen, die uns berechtigen, mehrere andere anzunehmen, die wir hier nicht anzeigen können.

Es gibt ein Verhältniß zwischen den abgebrochenen erstickten Tönen, und der Beengung des Herzens, welche wir im Kummer, und im Gefühl der Angst bei uns empfinden.

Es gibt ein Verhältniß zwischen einem gewissen Tempo in der Musik, und der innern Unruhe, welche Leidenschaften verursachen; zwischen einem langsamen Tempo und der Schwermuth.

Es gibt eine Aehnlichkeit zwischen einem gemäßigten Andante und der Heiterkeit des Geistes, zwischen einem lebhaften Tempo und der Fröhlichkeit, und eben so wieder zwischen einer langsamen Melodie und der Betrübniß.

Es findet sich eine Beziehung zwischen dem Gang chromatischer Melodien, und dem Gefuhl des Schmerzens, selbst wenn er stumm ist. — Eben so wird sich die harte Tonart zur Fröhlichkeit, und die weiche zur Schwermuth verhalten.

Ein gleiches Verhältniß zeigt sich zwischen gewissen Intervallen, so wie z. B. der kleinen Terz, der kleine Sext aufwärts gerechnet, der untern Quart und falschen Quinte, und den sanften Empfindungen, und zwischen der großen Sext, aufwärts gerechnet, und den festen bestimmten Empfindungen.

Die Töne, aus welchen diese Intervallen bestehen, bilden, wenn man sie zusammen anschlagt, Harmonien, welche ähnliche Analogien in sich enthalten, oder von ihnen abweichen, je nachdem die Natur der Intervallen beschaffen ist.

(Die Fortsetzung folgt.)

Miszellen.

Zu Klosterneuburg wurde am 7ten Februar l. J. im Stadtsaale eine große musikalische Akademie zum Vortheile des hiesigen Bürgerspitals gegeben, wobei mehrere der ausgezeichnetesten Dilettanten Wiens, und

berufsmäßigen Tonkünstler dieser Residenzstadt aus edlem Hange zur Wohlthätigkeit mitwirkten. Die aufgeführten Musikstücke waren folgende: 1) Eine Cantate: Sehnsucht nach dem Frühling, nach Treitschke verfaßt und in Musik gesetzt von Kandler, Schüler des Hrn. Kapellmeister Gyrowetz. In diesem ersten Versuche verräth der angehende Componist Anlagen, welche alle Aufmunterung verdienen. In der Instrumentirung zeigt er ein glückliches Genie. Das erste Duett mit obligatem Violonzelle und Flöte, und eine Sopran-Arie mit oblig. Fagott haben die gefundene günstige Aufnahme verdient. Im Studium des Contrapunktes ist er aber noch nicht weit vorgerükt, welches der Satz seiner Chöre beweiset. Dem. Klieber, und die Herrn Schimani und Gratzl hatten aus Menschenfreundlichkeit die Singstimmen übernommen. 2) Variazionen für den Fagott (in C) vorgetragen von Hrn Anton Romberg Kammervirtuos Sr. Durchlaucht des Hrn. Fürsten von Lobkowitz 3) Ein Violinkonzert von Rode in E-moll, und ein Rondo aus einem andern Conzert desselben in E-dur; gespielt von Herrn Sieber. 4) Beethovens großes Trio in F für Pianoforte, Violin, (nursprünglich Clarinette) und Violonzelle; gespielt von Fr. v. Stein, Herrn Sieber, und Lieber 5) Ein Conzert für das Horn, vorgetragen von Hrn. Hradetzky Mitglied des K. K. Hoftheater Orchesters. 6) Ein Schlußchor von der Composizion des Hrn. Kandler.

Herr Louis Spohr, dessen in diesen Blättern schon vielfältig erwähnt wurde, ist nunmehr bei dem K. K. priv. Theater an der Wien als Kapellmeister und erster Orchester-Direktor, in ersterer Eigenschaft, um für diese Bühne zu komponiren, und in letzterer, um an der ersten Violine alle großen Opern zu dirigiren, engagirt. Von der Direkzion kleiner Opern und Schauspielmusiken ist derselbe dispensirt. Mad. Spohr, dessen Gattin, ist für eben diese Bühne als Harfenmeisterin engagirt, und wird alle vorkommenden Soloparthien auf diesem Instrumente vortragen. Herr Spohr hat die Leitung des Orchesters am 10ten dieses bei der fünften Vorstellung der Oper: Die vornehmen Wirthe angetreten, und feyerte sein Debüt zwischen dem ersten und zweiten Akte, mit dem aus seinem ersten Conzerte bekannten großen Potpourri, in dessen herrlichem Vortrage er dießmal sich selbst übertraf. Wer sich erinnert, was das Orchester dieser Bühne in früherer Zeit schon unter Hrn. Clement geleistet habe, wird gegenwärtig, wo die Leitung desselben einem Manne anvertrauet ist, der sich nicht nur als Virtuos auf der Violine, sondern auch als Führer großer Orchester, und selbst als Componist ehrenvoll bewähret hat, zu den schönsten Erwartungen berechtiget.

Herr Siboni, erster Tenorist der K. K. Hofopernbühne, hat nach einer zweimonatlichen Abwesenheit, am 11ten dieses als Ferdinand Cortez in der Oper dieses Nahmens zum erstenmal wieder diese Buhne betreten. Er wurde mit vielem Applaus empfangen. Die Zerrüttung, welche ein heftiger Schlag des Schicksals in seiner körperlichen Constituzion nothwendig hervorbringen mußte, ist wohl noch in seiner Stimme zu erkennen, doch weis dieser gewandte Künstler seine Schwächen meist glücklich zu verbergen, und seine lebendige seelenvolle Darstellung dieser in Rücksicht des Gesanges ohnehin minder wichtigen Rolle hat wie vormahls allgemein entzückt.

Druckfehler im 5ten Blatte:

Seite	67	Zeile	15	ist statt „nur" zu lesen	„uns"
—	68	—	35	— „Hoftheater-" —	„Hof-Opern-"
—	76	—	14	— „gleichbleichende —	„gleichbleibende"
—	80	—	3	— „die durch" —	„die nicht durch"
—	80	—	10	— „wahrnehmender—	„wahrzunehmenden"

Von dieser Zeitschrift wird jeden Sonnabend Nachmittags um vier Uhr ein ganzer Bogen ausgegeben. Man pränumerirt sich in Tendlers Buchhhandlung am Graben im Trattnerhof mit 16 fl. ganzjährig, und 8 fl. halbjährig für jedes Exemplar auf Druckpapier. Auf schönem Median-Schreibpapier kostet jedes Exemplar 24 fl. ganzjährig.

Nro. 8.

Wiener allgemeine musikalische Zeitung.

(Sonnabend den 20. Februar 1813.)

Therese und Anna Maria Sessi.

Es ist für diese musikalische Zeitung höchst interessant ein Urtheil über zwei Sängerinn zu liefern, welche die ersten Parte unserer Oper wechselseitig übernehmen und ausführen. Beide hat die Natur mit einer reinen Stimme begabt, beide zu Meisterinnen ihrer Kunst gemacht, aber Therese Sessi behauptet unstreitig einen Vorzug über ihre Cousine A. M., welche weniger Umfang und Force in ihrer Kehle hat. Therese Sessi hat es in unzähligen Läufen und Passagen dargethan, was sie mit ihrem ätherreinen Tone zu machen im Stande sey; sie steigt mit Kraft in die Höhe, stürzt mit Fülle in die Tiefe und beide Extreme sind so voll und sicher, daß wir sie mit Bewunderung hören. In der Höhe hält sie mit Madame Campi vollkommen gleichen Schritt; in der Tiefe begegnet sie sehr nahe dem Alte der Madame Schönberger, gebornen Marconi, und doch kostet ihr dieß keine Mühe; weder ihrem Gesichte noch den Muskeln ihres Halses sieht man je den geringsten Zwang an. Wir haben sie in der Gattenwahl (la scelta dello sposo) in ihrem ganzen Triumphe gesehen. Während sie die schwierigsten Passagen mit Künstler-Routine anschlug, und vom hohen e bis in's tiefe a überging, wallte sie mit leichtem Anstand über die Bühne; sie sang und spielte im Affekte. Ein sehr seltenes und großes Verdienst. —

Demoiselle A. M. Sessi steht deshalb nicht tiefer als Therese, aber ihre Kunst ist von einer andern Art; sie begegnen sich nur im allgemeinen, nicht im einzelnen Ausüben der Singgattungen. Es ist gleichsam die letztere für die wahre italienische Musik geschaffen, welche Schwieriges und Angenehmes, Kühnes und Leichtes, Freundliches und Ernstes mit imponirendem Schimmer verkündet, während A. M. für die feyerliche, gefühlvolle Musik, für den seelenvollen, bestimmten Gang einer fortgesetzten Empfindung in Tönen zu leben scheint. Die Vestalinn dürfte diese Meinung bestätigen. Consequent im Charakter erscheint Julie in Wort und Dichtung, und verlangt daher eine in ihren Gränzen bleibende und in diesen Gränzen vollendete Künstlerinn. Therese Sessi dürfte daher in der Vestalinn nicht ganz am Platze stehen. Spontini's Musik fordert eine Sängerinn, welche sich seinen Affekten gehorchend hingiebt, und in seinem Geiste, frey von dem Anklang aller italienischen Manier und Uebertreibung, benimmt und ausspricht. Ob dieses Therese Sessi, welche in der welschen Oper bisher allein sich verwendete, und weder von dem Wesen eines deutschen Textes noch von dem Charakter der französischen Musik die geringste Erfahrung zu machen Gelegenheit hatte, zu erfüllen im Stand seyn wird, wenigstens das erste Mahl erfüllen dürfte, wage ich nicht zu beantworten. So viel scheint mir gewiß zu seyn, daß Julie, wenn sie aus A. M.s Händen kommen sollte, durch die sonst schätzbare Therese Sessi nicht am besten besetzt wäre. Doch sind dieß nur Anmerkungen, welche den Charakter der beiden Sängerinnen bestimmen sollen. Vielleicht hat der Verfasser dieser hingeworfenen Betrachtungen Gelegenheit, eine genauere Paralelle zu ziehen, und beide Künstlerinnen in einem Lichte zu zeichnen, das weder blenden noch die Nebenbuhlerinn in Schatten stellen soll.

D. R—r.

Rezensionen.

Grand Quatuor pour deux Violons, Alto et Violoncelle, composé et dédié à S. E. M. le Comte de Rasoum ffsky etc. par Louis Spohr. A Vienne chez Pierre (ci-devant Charles) Mechetti.

Diese Komposizion, die erste welche von dem Verfasser in Wien erscheint, und von deren Gehalt wir uns bereits in mehreren Gelegenheiten, wo Hr. Spohr sie mit der ihm eigenen Vollendung vortrug, überzeugt haben, ist für den Violinspieler und den Kenner gleich interessant. Kunstmäßige, effektvolle Schwierigkeiten finden sich darin mit ausdrucksvollen Melodien, überraschenden Modulazionen, und einer durchaus thematischen Bearbeitung zu einem geistvollen Ganzen verwebt. In dieser letztern Hinsicht glaubt Rezensent diesem Quartett den Platz vor Hrn. Spohrs früherem Quatuor brillant aus D-moll anweisen zu sollen.

Der erste Satz (G-moll Allegro moderato g. T.) dessen Thema schon den inneren Menschen anspricht, hat einen edlen, ernsten Karakter, der sich im 2ten Theile nach und nach in sanftere Empfindungen auflößt, und brillant schließt. Das Adagio (Es-dur) trägt tiefes Gefühl in sich; in sanften Akkorden wogt das Akkompagnement, während die Hauptstimme einen ausdrucksvollen Gesang führt; besonders schön und imponirend wirkt das Violonzell in der Mittelstelle. Der Menuett beginnt mit einem Unisono pp. und schreitet in sanfter Melancholie fort; äußerst graziös und wiegend fällt das Trio in B-dur ein; in beiden ist der Uebergang in G-dur von sehr lieblicher Wirkung. Das Finale, (G-dur) — hüpfend, gefällig und brillant, wechselt mit $\frac{6}{8}$ und $\frac{2}{4}$ T., eine Idee die, wie sie hier ausgeführt ist, dem Rezensenten neu scheint; übrigens hält er dieses Stück, ungeachtet mehrerer schöner Stellen und Uebergänge, für weniger vorzüglich; auch hat ihn am Schlusse die dreimalige Wiederholung des Taktes nicht ganz befriedigt. Doch, dieß ist Sache des Geschmacks.

Dem Spieler bietet dieses Quartett nicht gewöhnliche Schwierigkeiten zu lösen. Sogenannte gute oder feste Violinisten im Allgemeinen, werden hier schwerlich auslangen; vollkommene Sicherheit in der Bogenführung und den Applikaturen, kurz, ein bedeutender Grad von Virtuosität ist zum Vortrag des Ganzen, wie ihn der Werth der Komposizion erfordert, nothwendig.

Die Auflage ist sehr korrekt und gut, das Papier weit besser, als man es bei vielen hiesigen Auflagen findet.

Grande Sonate à quatre mains pour le Pianoforte, composée et dédiée à Mons. I. N. Hummel par le Baron Nicolas de Krufft. A Vienne chez Pierre Mechetti.

Freih. v. Krufft, der hierorts als einer der vorzüglichsten Dilettanten der Musik, als trefflicher Klavierspieler und auch dem auswärtigen musikalischen Publikum durch mehrere Klavier- und Lieder Komposizionen schon länger vortheilhaft bekannt ist, hat jedem Verehrer der Kunst mit dieser Sonate ein um so angenehmeres Geschenk gemacht, als bei der zahllosen Menge neuer Klavierstücke, Komposizionen in dieser Gattung, und von solchem Werthe seit unsers Mozarts Tode (dessen vierhändige Sonaten herrliche Muster bleiben) sehr selten geworden sind. Die Ursache hievon mag wohl zum Theile auch in den Schwierigkeiten liegen, welche der Tonsetzer in Hinsicht der Auswahl der Ideen und ihrer beschränktern Verarbeitung, so wie der Oekonomie des Raumes selbst, der ihm bei dem getheilten und eingeengten Umfange der Tastatur manchen schönen Effekt erschweret, und fortrollende, brillante Passagen unmöglich macht, zu bekämpfen hat, wenn er anders auf die Zufriedenheit des Spielers und Kenners gleich gegründeten Anspruch machen will.

In- wie weit der Verfasser diesen Forderungen, die freilich oft aus hundertfältigen Ansichten entspringen, oft wohl auch nur Resultate des vorübergehenden Geschmackes sind, Genüge geleistet habe, überlassen wir dem allgemeinen Urtheile. Uns sey nur ver-

gönnet, über den eigenthümlichen Werth des Werkes selbst unsere Bemerkungen mitzutheilen.

Die Sonate bestehet eigentlich in 4 Haupt-Sätzen: In einem Adagio maestoso, an welches sich ein Allegro spirituoso anschließt, in einem Thema mit Variazionen, Menuetto sammt Trio und einem Rondo.

Wenn der Verfasser, wie es auch scheinet, die Absicht hatte, dieses Adagio seiner Grande Sonate blos als ein Vorspiel ohne bestimmte Form und Idee voraus zu schicken, mittelst welchem der Zuhörer nicht auf einen Punkt der Melodie gefesselt, sondern nur zu dem übrigen Ganzen vorbereitet werden soll; so ist auch dem sonst nicht unbilligen Tadel, daß die in dem parte seconda mit der gleichartigen Figur im Accompagnement anfangs durch 10 Takte, dann nach einem kurzen Zwischenraum wieder durch 14 Takte fortgedehnte Modulazion den Zuhörer ermüde, hinlänglich begegnet, und eben dadurch das sogleich eintrettende Allegro spirituoso des schönen glänzenden Kontrastes wegen um so willkommener.

Dieses Stück (alla breve Takt) verdient seine Ueberschrift mit vollem Rechte. Voll Feuer und Kraft, verständig geordnet, ohne Anspruch auf das Frappante und Gekünstelte, und dennoch voll reiner Individualität, rundet es sich zum schönen Ganzen, und bringt jenen Eindruck hervor, der dann dem Gemüthe nie entschlüpft, wenn der Komponist nicht der Menge huldiget, nicht auf sinnliche Neigungen rechnet, sondern in freier uninteressirter Kontemplazion seinem Genius folget.

Von besonders schöner Wirkung ist in dem 2ten Theile die dreistimmige Imitazion in der Oktave, welche streng, und doch klar gehalten, durch 36 Takte in verschiedenen Wendungen pathetisch fortschreitet, und sich in immer zunehmender Bewegung gleich einem Strome in das Hauptthema wieder ergießt. Die Korrektheit des Styls, verbunden mit der eben so einsichts- als geschmackvollen Vertheilung der Kontraste in den Haupt- und Mittelgedanken dürften diesem Stücke wohl den Preiß vor den übrigen zugestehen.

Zweiter Satz. Andantino mit 6 Variazionen. Das Thema ist weniger einfach, als lieblich, und daher um desto heiklicher zur variirten Bearbeitung für 4 Hände; aber auch da hat sich der Verfasser durch so manche sich selbst vorbereitete Schwierigkeiten auch mit Rücksicht auf fremde Spieler glücklich durchgewunden.

Diesem folgt der Menuetto mit Trio. Munter und lebhaft sich fortbewegend, gleicht dieses Stück dem raschen Gespräche zweier Freunde, die sich aus der Fülle ihres Herzens des Lebens freuen, und in dem Trio in beinahe leichtfertige Erinnerungen an ihre frühere Jugend übergehen. Das Trio ist im Scarlatischen Geschmacke geschrieben, und zeiget allein schon, ohngeachtet seiner Kürze, wie sehr der Verfasser Meister seines Instrumentes ist.

Das Rondo (Allegretto) unterscheidet sich von den übrigen Sätzen dadurch, daß es am wenigsten konzertant für beide Parte geschrieben ist; — auch scheint das Thema, wenn gleich zur imitirenden Bearbeitung geeignet, dennoch weniger glücklich als reine Melodie erfunden, indem es etwas bizarr klinget, und nur bei öfterer Wiederholung dem Ohre gefälliger wird. Doch ist auch dieses Stück wie die übrigen seines Meisters werth, und wird den Beifall, der der Sonate mit voller Würdigung gebühret, keineswegs schmälern.

Indessen erfordert das Ganze, wenn es dem vollen Effekte und der Absicht des Verfassers entsprechen soll, geübte, und mit den Vortheilen des Instruments genau vertraute Spieler. Der Stich ist nett und rein, auch, bis auf Seite 2. Linie 5 und 6 — 6ten Takt, wo eine Achtel Pause fehlt, korrekt.

Allgemeine historische Uebersichten der Musik.

N. d. Französ. des Hrn. Choron mit einigen Anmerkungen. *)

1.

Italienische Schule.

Nach dem P. Martini (Saggio di Contrapun-

*) Diesen — aus den neuesten Blättern der leipz. allg. musik. Zeitung gezogenen Aufsatz theilen wir unsern Lesern in der Ueberzeugung mit, daß dem größten — dieses Journal nicht besitzenden Theil derselben diese gedrängte Geschichte der Musik, besonders unserer Zeit, sehr willkommen seyn wird.

to P. II. p. 294.) kann man in Italien fünf große Schulen zählen, welche sich wieder in eine große Menge von kleineren theilen; nähmlich: 1) die römische, 2) die venezianische, 3) die neapolitanische, 4) die lombardische, 5) die bolognesische. Der Florentinischen, welche sonst wohl als die sechste genannt wird, erwähnt er nicht; ohne Zweifel, weil diejenigen, denen sie ihren größten Glanz verdankt, ich meine die Erfinder des Rezitativs, bloße Liebhaber waren, und weil die geschickten Männer, welche sie seitdem hervorgebracht hat, eher der römischen oder bolognesischen Schule angehören. Wie dem nun sey, so theilt man alle diese Schulen gewöhnlich geographisch so ab: 1) die von Oberitalien (venezianische und lombardische) 2) die von Mittelitalien (römische und bolognesische) 3) die von Unteritalien (neapolitanische Schule.) Außer den, allen gemeinschaftlichen Zügen, nähmlich gründlicher und genauer Kenntniß der wesentlichen Prinzipien der Kunst, verbunden mit Anmuth und Ausdruck, hat jede Schule wieder ihren eigenthümlichen Charakter. Die Schule von Unteritalien: Lebhaftigkeit und Wahrheit im Ausdruck; die von Mittelitalien: Größe des Styls neben Correktheit und Reinheit; die von Oberitalien kräftiges Colorit.

Die verschiedenen Arten des Kirchenstyls von den einfachsten bis zur künstlichsten, haben alle in Italien ihre Ausbildung erhalten. In der That, wenn wir sie der Reihe nach durchgehn, so zeigt sich, daß in dem Styl à capella der cantus planus selber von den Italienern stammt, daß die besten Falsi bordoni diejenigen sind, welche seit undenklicher Zeit in der sixtinischen Kapelle gebraucht werden. Im contrapunktirten cantus planus kennt man nichts besseres als die Arbeiten des P. Constanzo Porta aus der lombardischen Schule. Die Fuge, indem sie Palestrina's Nahmen führt, zeigt zugleich den Meister und die Schule an, welche sie vervollkommet haben. Auch die akkompagnirte Kirchenmusik verdankt der römischen Schule ihre schönsten Muster. Im Conzertstyl haben zwar alle italienischen Schulen treffliche Werke aufzuweisen: da er aber dem dramatischen am nächsten kommt, so muß man die besten wohl in der neapolitanischen suchen. Der Kammerstyl in seinen Hauptgattungen ist in Italien so einheimisch, daß er diesem Lande ausschließlich anzugehören scheint. Nur hier findet man das Madrigal einfach oder mit Begleitung. Die neapolitanische Schule besitzt die schönsten Cantaten. In der leichten Gattung findet man durch ganz Italien die verschiedenartigsten Canzoni voll Anmuth und Lieblichkeit.

Der theatralische Styl gehört beinahe ganz den Italienern an. Florenz erfand ihn; die übrigen Schulen alle versuchten sich gleichfalls darinn, aber zur Vollkommenheit brachte ihn die neapolitanische. — Daß die Vokalmusik in allen ihren Gattungen den Italienern am meisten verdanke, darüber ist kein Zweifel; aber nicht so allgemein bekannt sind ihre Verdienste um die Instrumentalmusik. Und doch sind sie auch hier die Lehrer Europa's; sie gaben ihm die ersten und schönsten Muster. Beinahe alle Gattungen von Instrumentalkompoſizion, von der Sonate bis zum Conzert, sind von ihrer Erfindung. In der Compoſizion für die Violine haben Corelli, Tartini, und ihre Schüler allen übrigen Nazionen vorgeleuchtet. Ein gleiches ist mit der Claviermusik von Frescobaldi bis auf Clementi. Auch in der Conzertmusik haben die italienischen Schulen Meisterstücke aufzuweisen, bis auf das Quintett herab, eine Gattung, die man nicht nennen kann, ohne an Boccherini zu denken. In der Sinfonie hingegen sind sie beinahe null; sie machen auch gar keine Ansprüche darauf, und begnügen sich, zu bemerken: die Sinfonie unterscheide sich von der übrigen mehrstimmigen Instrumentalmusik nur durch den größeren Effekt, den sie hervorbringe; die Hauptsache, Form und Ideen, finden sich auch bei dieser; und hierinn könne man ihnen das Primat doch nicht absprechen.

Im musikalischen Vortrage haben die italienischen Schulen in jeder Zeit eine entschiedene Ueberlegenheit gezeigt. 1) Gesang. Italien hat eine Menge vortrefflicher Sänger und Sängerinnen hervorgebracht. Drei Ursachen vorzüglich wirkten hier zusammen, wovon die beiden ersteren ihm eigen sind, der letzte aber eine Folge von jenen ist: das Klima des Landes, die

Organisazion seiner Einwohner, und die Trefflichkeit ihrer Lehrmethode. Die Vorzüge des italienischen Himmels in musikalischer Hinsicht zu preisen, ist überflüßig. Nur dieß verdient bemerkt zu werden, daß Haydn, der sah, wie nachtheilig die deutsche Luft auf italienische Stimmen wirkte, die bei der Kapelle des Fürsten Esterhazy angestellten wälschen Sänger von Zeit zu Zeit in ihr Vaterland zurückschickte, um ihre Organ wieder herzustellen. 2) Instrumente. Was die Violine betrifft, so erkennt ganz Europa in Corelli, Tartini, und dem noch lebenden Viotti seine Lehrer. Dasselbe Verdienst hat Frescobaldi's Schule um das Clavier — die der Berzozzi um die Hautbois. Den Italienern verdankt man überdieß die Erfindung des Claviers, des Fagotts, der Posaune, und mehrerer anderer Instrumente.

Im theoretischen Fach erschienen in den früher verfloßenen Jahrhunderten sehr schätzenswerthe Werke über die verschiedenen Theile der Kunst, wiewohl sie in der Ausübung nie gleichen Schritt hielten. Weniger fruchtbar war das achtzehnte Jahrhundert. Denn gerade in diesem machte die Musik noch reißendere Fortschritte als in dem vorhergehenden, und dieß geschah in einer Gattung, die sich der theoretischen Behandlung weit weniger fügt, und sehr schwer in Regeln zu fassen ist. Daher sind die meisten Anleitungen zur Composizion, welche in Italien gebraucht werden, veraltet. Dagegen besitzen die Conservatorien vorzügliche Sammlungen von Mustern, und die Schüler werden durch mündlichen Unterricht in die Geheimniße des Satzes eingeweiht.

Was die Ausübung der Musik unter den Italienern betrifft, so ist ihnen noch immer und mit Recht der Gesang die Hauptsache, und die Zahl der Künstler und Liebhaber in dieser Gattung ist sehr beträchtlich. Die Instrumentalmusik findet weit weniger Verehrer, und ungeachtet der vortrefflichen Lehrmethode bleibt der größte Theil der Instrumentisten unter dem Mittelmäßigen. Die Instrumente gelten ihnen nur als Mittel der Begleitung, und da ihre Patituren mit Noten nichts weniger als überladen sind, so bedarf es, um sie vorzutragen, keiner großen Geschiklichkeit. Es wäre vielleicht eine schwierige Aufgabe,

eine Sinfonie in Italien vortragen zu lassen, und in den mittleren und unteren Italien ist kaum je der Versuch gemacht worden. Aber diese schwachen Sinfonisten sind vortreffliche Begleiter. Die Anzahl von Componisten aller Art ist unermeßlich. Die oberflächlichsten haben doch meistens Styl; viele sind in allen Theilen des Satzes sehr wohl unterrichtet. Mit der Theorie der Musik beschäftigt man sich wenig; ausgebreitete Bekanntschaft mit musikalischen Produkten findet sich nur bei einigen Liebhabern; der große Haufe der Künstler ist höchst unwissend. Im letzten Dezennium des abgewichenen Jahrhunderts hat die Musik sichtlich abgenommen. Ehemals fand man in Italien zu jeder Zeit zwölf erste Sänger, wie Farinelli, Pacchiarotti, Guadagni, Marchesi, und 60 — 80 von der zweiten Klasse, wie Mandini, u. s. f. Es besaß ebenfalls zu gleicher Zeit mehrere Tonsetzer vom ersten Rang, wie Scarlatti, Durante, Leo, eine große Anzahl von Componisten des zweiten, u. s. w. Heut zu Tage wird man mit Mühe zwei erste Sänger, vier bis fünf vom zweiten Range finden: und eben so ist es mit der Composizion, und den übrigen Theilen der Kunst. Diese Abnahme hat wenigstens zum Theil ihren Grund in dem Uebergewicht, welches die dramatische Musik über die übrigen Gattungen errungen hat. Denn gerade bei ihr ist es möglich, mit sehr geringen Kenntnißen in der Kunst eine große Wirkung hervorzubringen, und den unverdientesten Ruhm zu erlangen. Jedoch dieses sichtbaren Sinkens ungeachtet ist Italien noch jetzt in musikalischer Hinsicht das erste Land Europa's.

2.

Deutsche Schule.

In Deutschland, wie in Italien, kennt man mehrere Schulen: ihre Zahl ist der der Hauptstadte dieses Landes beinahe gleich. In dieser kurzen Uebersicht kann nur von allen zusammen genommen die Rede seyn. Die Deutschen sind in mehr als einer Beziehung in der Tonkunst, was die Niederländer in der Malerei sind: etwas ungenaue Zeichner, aber auf den Effekt der Farben alles wendend, d. h. unter den

Akkorden sind ihnen die auffallendsten, unter den Instrumenten die lauttönenden, also die Blasinstrumente die liebsten; und deßwegen gelten sie bei Personen, welche das Laute von dem Wohllautendem nicht zu unterscheiden wissen, für Meister in der Harmonie. (!) Allein diese Wissenschaft, welche in dem simultanen Gebrauch der Töne besteht, ist in ganz Europa dieselbe, und es giebt vielleicht keinen andern Theil der Tonkunst, über welchen alle musikalischen Nazionen, des widersprechenden Geredes ungeachtet, im Grunde so einstimmig denken; aber die Wahl der Instrumente, folglich auch die Wirkung ist bei ihnen verschieden. So lieben die Italiener die reine Harmonie, die Deutschen die glänzende; und den Franzosen, die mit Unrecht die letzten zum Muster nehmen, macht man allgemein den Vorwurf, daß sie es mit dem Lärmenden halten.

In Absicht auf das eigentliche System folgten die Deutschen dem allgemeinen Vorbilde der Italiener, hinter welchen sie aber im melodischen Theil, besonders in der Singmelodie, stets zurückblieben. Denn in der Instrumentalmelodie haben sie Meisterwerke vom ersten Rang aufzuweisen. In der Fuge, dem Canon, kurz in der ganzen musikalischen Zeichnung sind sie eben so wenig original. Da sie überdieß den Contrapunkt mehr als Instrumentisten betrachten, so geschieht es, daß die Singstimmen in ihren Compositionen schlecht gerathen, weil man ihnen Läufe und Sprünge giebt, welche gegen die Natur des Organs sind. (Was im Folgenden über den Kirchen- und Kammerstyl gesagt wird, ist nur das Bekannte.) Die Choräle, welche, von der ganzen Masse des Volks gesungen, von der schönsten Wirkung seyn sollen, (französische Ohren erfahren zuweilen das Gegentheil) werden den übrigen Nazionen als nachahmungswürdige Muster vorgestellt. (Ueber Gluck sagt der Verfaßer folgendes:) Glucks Werke schienen Deutschland anzugehören, aber mit weit größerem Rechte kann Frankreich sich dieselbigen zueignen. Denn dieser große Mann, obgleich von einigen Kennern der damaligen Zeit geschätzt, wurde doch von der Nazion im Ganzen durchaus nicht verstanden, noch gewürdigt. Erst jetzt geschieht es, daß seine französischen Opern,

in's deutsche übersetzt, auf allen Büchern gespielt werden, und daselbst dieselbe Revoluzion bewirken, welche sie in Frankreich vor dreißig Jahren hervorbrachten — zum großen Aergerniß und Herzeleid der Anhänger der sinfonistischen Oper, welche mit Unwillen sehen müssen, wie ihre Landsleute den prächtigen Mozart verlassen, um dem dramatischen Gluck zu folgen. Mit großem Lob wird nun der Instrumentalmusik erwähnt. Unter den Sinfonisten kömmt aber blos Haydn vor, von welchem es heißt Haydn, der Em. Bach zuu Vorgängen hatte, brachte die Sinfonie zu einem bis dahin unbekannten Grade der Vollkommenheit, und wurde für alle seine künftigen Nachfolger ein ewig unerreichares Muster. (Mozart und Beethoven, deren Werke in diesem Fache Hr. Choron doch gewiß kennt, sind nicht genannt.)

Die ausübende Musik in Deutschland ist in einigen Stücken gut, in andern schlecht. Der Gesang ist durchaus mittelmäßig. Kein deutscher Sänger ist im Auslande bekannt. (Der Verfaßer dehnt diese Behauptung doch vermuthlich auch auf das weibliche Geschlecht aus. Allein hat er denn nie von einer Häser gehört, die ganz Italien entzückte? Weis er denn nicht, daß Mad. Barilli, die in der italienischen Oper zu Paris glänzt, eine Deutsche ist?) Die Behandlung der Saiteninstrumente, besonders der Geigen, ist solid, allein man wirft ihr gemeiniglich Mangel an Anmuth und Ausdruck vor. In den Blasinstrumenten scheint man es zu einer großen Vollkommenheit gebracht zu haben. Deutschland besitzt insonderheit eine große Menge vortrefflicher Orgelspieler, und keine Nazion kann sich hierinn mit ihr messen. Die Orchester sind brav, aber nicht das, was sie seyn könnten.

Die musikalische Litteratur ist ausnehmend reich. Sie zählt eine ungeheure Menge vorzüglicher Werke über alle Theile der Tonkunst. Die ist ohne Widerspruch, und ohne Vergleichung die reichste in ganz Europa. Die Musik hat erstaunlich viele Liebhaber in Deutschland. Bis auf die geringste Armenschule hinab, wird sie überall öffentlich gelehrt. Kein Schulmeister wird angenommen, wenn er nicht die Elemente der Kunst versteht, und einige Instrumente

spielen kann. (?) Neben diesen bestehen in den größten Städten öffentliche und Privat-Unterrichtsanstalten, zu welchen ein jeder ohne Bedingungen zugelassen wird, und wo alle Theile der Composizion gelehrt werden. (In wie vielen Städten mag dieß jetzt der Fall seyn?) Aus allen diesen Ursachen zusammen ergiebt sich, daß die Musiker in Deutschland sehr zahlreich und wohl unterrichtet sind. Die Lehrmethode ist, einige Modifikazionen abgerechnet, die italienische: sie führt geradeweges zum Ziele.

(Der Beschluß folgt.)

Ueber die Darstellung in der Musik.

(Fortsetzung)

Ich kann nicht oft genug wiederholen, daß diese Beobachtungen nur sehr unvollendet sind, daß einige mehr Schicklichkeit, andere mehr Bestimmung und Einschränkung fordern; den Tonkünstlern kommt es zu, sie zu bekräftigen oder anzugreifen; aber es ist genug, daß ihnen Wahrheit zum Grunde liegt, und dieß glaube ich, wird man nicht bezweifeln können. Ich bin überzeugt, daß alle Componisten, vielleicht ohne daß sie es wahrnehmen, sich von ähnlichen Beziehungen leiten ließen, und wenn dieß ist, so sind im Ganzen meine Bemerkungen wahr, was man auch gegen einzelne sagen könnte. Mit Recht schließen wir also, daß die Musik physische Gegenstände und ihre verschiedene Thätigkeit, ferner die Leidenschaften, ja selbst gewisse Empfindungen der Seele mahlen kann, die sich dieser Nachahmung zu entziehen scheinen.

Noch bleibt mir übrig, auf einen allgemeinen Einwurf zu antworten, der darauf abzweckt, die von mir aufgestellten Grundsätze umzustoßen, der indeß, einmahl richtig widerlegt, sie nur befestigen wird.

Die Aehnlichkeit, welche die Tonkunst beabsichtiget, wenn sie es unternimmt, physische Gegenstände oder Empfindungen des Herzens zu malen, ist unstreitig unvollkommen. Der Schall, den physische Gegenstände hervorbringen, ihre Bewegung, Wirkung, selbst

der Ausbruch der Leidenschaften, und der Ausdruck in der wirklichen Sprache wird von der Musik nur so schwankend nachgeahmt, daß man ihr Gemälde nicht als ein Portrait ansehen kann. Der Ton einer Stimme oder Violine, so zart er auch sey, gleicht nie dem Gesang der Nachtigall, noch die rauschendste Musik einer Bataille oder einem Sturm und reissenden Strom. Selbst der Ausdruck großer Leidenschaften, und mehr noch die natürliche Sprache aller andern Empfindungen, kann durch die Intervallen der Musik nicht treu wiedergegeben werden. Die Töne der wirklichen Sprache kann das Ohr des Componisten nicht abwiegen, noch durch eine Singstimme oder Instrument ausführen, da sie keinem Takt und Tempo unterworfen sind. Takt und rhytmische Abschnitte vertragen sich in keinem Fall mit der Heftigkeit und dem Ungestüm der Leidenschaften und mit den schwankenden oder freyen Neigungen des menschlichen Herzens; aber bei einer so bedeutenden Abweichung des Originals von dem seynsollenden Gemälde: was wird nun aus der Nachahmung und Darstellung der Musik?

Dieser Einwurf gründet sich auf eine falsche Idee von dem, was Nachahmung in den Künsten seyn soll; man fordert darinn eine zu bestimmte Genauigkeit. Man würde es leichter zugeben, daß die Tonkunst sowohl physische Gegenstände, als Leidenschaften darstellt und nachahmt, wenn man sich vorher überzeugt hätte, daß hier die Nachahmung weder vollständig, noch ganz streng seyn darf, daß sie sogar unvollkommen und in einer Rücksicht von der Natur verschieden seyn kann, ohne daß sie dadurch einen Theil ihrer Rechte und das Vermögen verliert, diejenigen Eindrücke in uns hervorzubringen, welche sie hervorbringen will. Dieß ist's, was ich jetzt zu beweisen gedenke, und ich hoffe, daß das, was ich darüber sagen werde, nicht nur hinreichen wird, den eben angeführten Vorwurf zu entkräften; sondern daß damit auch viele andere Fragen, die man seit einiger Zeit in der Theorie der schönen Künste aufgeworfen hat, sich werden beseitigen lassen.

Die Nachahmung in allen Künsten soll die Natur verschönern, das heißt: der Seele mehr Vergnügen geben, als die Wahrheit selbst. Nicht Wahrheit,

sondern eine verschönerte Aehnlichkeit fordern wir von den Künsten; und um uns mehr zu geben, als die Natur gibt, zu den Zweck wollen die Künste nachahmen. Alle Künste machen eine Art von Vertrag zwischen der Seele und dem Sinn, welchen sie affiziren, und fordern, vermöge dieses Vertrages, gewiße Freyheiten, und versprechen dafür größere Vergnügungen, als sie ohne diese glückliche Freyheit nicht geben würden. Die Poesie fordert, in Versen, Bildern, und in einem höhern als gewöhnlichen Ton reden zu dürfen. Die Mahlerey bedingt sich, den Ton der Farbe erhöhen, ihre Modelle verbessern, ihrer Nachahmung Adel, Anmuth und Freiheit, mit einem Worte, Schönheiten geben zu dürfen, welche die Gegenstände selbst nicht haben. Bis auf die Schreibekunst gibt es keine, welche nicht diese Freyheit kennte und anzuordnen wüßte, und ob man dadurch auch von der strengsten Wahrheit sich entfernt, und die Bestimmtheit und Richtigkeit den Bildern und der Harmonie aufopfert, so geschieht dieß doch nur um ein erhöhteres Vergnügen zu geben. Die Tonkunst bedient sich gleicher Freyheiten; sie fordert, ihre Gänge cadenciren, ihre Perioden runden, und die Töne durch eine Begleitung verstärken zu dürfen, die man in der Natur nicht findet. Dieß schwächt unstreitig die Wahrheit der Nachahmung, aber vermehrt zu gleicher Zeit auch ihre Schönheit, und gibt der Copie einen Reiz, welchen die Natur dem Original verweigert hat. Homer, Guido und Pergolese erregen in des Menschen Gemüth angenehme Gefühle, welche die Natur allein nie hervorgebracht hätte, und doch sind sie Meister der Kunst; die Kunst also besteht darinn, uns mehr zu geben als die Natur.

Man findet in der Natur nicht taktmäßige Arien, durchgeführte Melodien und Begleitung, die diesen Melodien untergeordnet sind; aber man findet in ihr

auch keinen Vers des Virgils, keinen Apollo von Belvedere. Die Kunst kann daher die Natur erhöhen oder sie ausschmücken, um sie zu verschönern.

Nichts ähnelt dem Gesang der Nachtigall so sehr als die Töne der kleinen Schalmey, welche die Kinder mit Wasser füllen, dann hineinblasen und zwitschern. Aber welch Vergnügen macht uns diese Nachahmung? Keines, oder höchstens das der Ueberraschung. Aber wenn man dann eine gefällige Stimme in einer angenehmen Symphonie, wenn auch weniger treu dem Gesang der Nachtigall hört, so wird Seele und Ohr davon entzückt. Ein Beweis, daß die Musik in etwas Größerem, als in der genauen Nachbildung der Natur bestehe.

Aber warum begnüge ich mich hier, die Musik, die den Gesang der Nachtigall nachahmt, mit einer treuern Darstellung desselben zu vergleichen? Ich wage es zu sagen, daß die Tonkunst sogar ihr Vorbild in der Natur übertrifft, und daß es ein viel größeres Vergnügen gewährt, die Musik jener Worte zu hören: **se perde l'usignuolo il caro amato bene** ꝛc. wenn sie in einer lieblichen Melodie durch eine sanfte helle Stimme vorgetragen werden, als die Nachtigallentöne eines ganzen Hains. Ich weiß sehr wohl, daß eine gefühlvolle, vorzüglich liebende Seele, in einer schönen Nacht, gern dem Gesang der Nachtigall lauscht, und daß sie in der tiefen Einsamkeit, in dem Schweigen der ganzen Natur, in der Entfernung von allen Eindrücken eine stärkere und tiefere Rührung empfinden kann, als selbst die angenehmste Musik ihr darbieten könnte; aber dann ist es die Vereinigung einer Menge anderer Empfindungen und Umgebungen die jene Wirkungen hervorbringt, und nicht der Gesang der Nachtigall allein.

(Die Fortsetzung folgt.)

Von dieser Zeitschrift wird jeden Sonnabend Nachmittags um vier Uhr ein ganzer Bogen ausgegeben. Man pränumerirt sich in Tendlers Buchhhandlung am Graben im Trattnerhof mit 16 fl. ganzjährig, und 8 fl. halbjährig für jedes Exemplar auf Druckpapier. Auf schönem Median-Schreibpapier kostet jedes Exemplar 24 fl. ganzjährig.

Nro. 9.

Wiener allgemeine musikalische Zeitung.

(Sonnabend den 27. Februar 1813.)

Singschule in Wien.

Es ist eine durch die Erfahrung erprobte Wahrheit, daß nichts die allgemeinen Fortschritte einer Nazion in der Musik mehr befördere, als öffentliche Institute in welchen die Jugend im Gesange unterrichtet, und mit den ersten Elementen der Tonkunst bekannt gemacht wird. Der Gesang ist die Grundlage aller Musik. Ohne ihn giebt es fast kein ganz richtiges musikalisches Gehör, und ohne dieses hat es noch keinen vollkommenen Virtuosen auf irgend einem Instrumente, und selbst auch keinen großen Komponisten gegeben. Von beiden haben die größten und erhabensten Muster ihre erste Bildung den Instituten zu verdanken, welche sich mit der Gesangslehre beschäftigen. Jeder, wenn gleich in seinem Entstehen schwache Versuch, der die Errichtung einer solchen Lehranstalt zum Zwecke hat, verdient daher die Aufmerksamkeit aller Musikfreunde; die Unterstützung desselben muß den Beschützern der schönen Künste in dem gegenwärtigen Zeitpunkte um so dringender empfohlen werden, als seit Aufhebung der meisten Klöster, in denen einst der musikalische Unterricht der Jugend mit so vielem Eifer betrieben und so manches Genie geweckt wurde, der Mangel an gründlichen Musiker sehr fühlbar geworden ist, und es mit dem Wechsel der Generazion gewiß noch mehr werden wird. Der Mann, der sich gegenwärtig einem so dankenswerthen Unternehmen mit allem Eifer widmet, ist Pater Seidl, Ordensmitglied, der P. P. Piaristen in der Josephstadt, Professor der Religionslehre in dem dortigen Gymnasium, und Regens Chori der Kirche daselbst. Aus reiner Liebe zur Kunst giebt er allen Zögling dieses Gymnasiums, die Lust zum Gesang zeigen, Unterricht in demselben; ohne sich mehr als seine unumgänglichen Auslagen, und zwar nur von den Söhnen bemittelter Eltern, vergelten zu lassen. Mittellose, deren Zahl hier die bei weiten größere ist, genießen denselben Unterricht unentgeldlich. Durch diese edelmüthige Verfügung hat sich eine Schule von beinahe 30 Knaben gebildet, welche bereits seit Anfang Novembers v. J. besteht. In dieser kurzen Zeit (es sind wochentlich nur 3 Lehrstunden) haben die Schüler, von ihrem würdigen Meister einsichtsvoll nach dem weil. Furischen System geleitet, Fortschritte gemacht, die alle Achtung für das Institut erwecken; ja diese würden noch viel bedeutender seyn, wenn gewisse Lokal-Hinderniße beseitigt wären; hauptsächlich aber, wenn der Fond hinreichte, um die mit einem solchen Unternehmen unzertrennlich verbundenen Auslagen auf Lehrbücher, Musikalien, Besoldung eines Gehülfen ꝛc. ꝛc. bestreiten zu können. P. Seidl verbindet mit gründlichen Kenntnißen in der Musik die Eigenschaften eines ächten Pädagogen, der seinen Vortrag nach dem Fassungs-Vermögen der kleinen Schüler einrichtet, und diesen deutlich, und ohne trocken zu seyn, die solidesten Kenntniße beyzubringen versteht. Nur die anspruchslose Verborgenheit, in der dieser Mann unermüdet Gutes zu wirken strebt, hat bisher dessen Aufmunterung und Unterstützung von Seite der großmüthigen Mezänaten Wiens verhindert, wir haben es daher für Pflicht gehalten, sein edles Unternehmen denselben empfehlend anzuzeigen. Möge sich der um die Bildung der Jugend schon lange so verdiente Orden der frommen Schulen durch dieses schöne Beispiel zur Gründung mehrerer so nützlicher Anstalten aufgefordert finden!

K. K. Hof-Opern-Bühne.

Am 19ten dieses wurden gli Orazi e Curiazi, von Cimarosa, gegeben, worinn Mad. Harlas, erste Kammer-Sängerinn Sr Maj. des Königs von Baiern, als Curiazio debutirte. Obschon Mad. Harlas bereits in einer früheren musikalischen Akademie (Siehe d. 7te Bl.) sich auf eine glänzende Art ankündigte, so war doch ihr damaliger Wirkungskreis zu beschränkt, um alle ihre großen Eigenschaften würdigen zu können. In der Ueberzeugung, daß sie in kurzer Zeit die Opern-Bühne betreten würde, haben wir also ein detaillirtes Urtheil über diese Künstlerinn bis hieher verschoben.

Mad. H— trug den Part des Curiazio zwar nicht immer mit der dominirenden Kraft vor, welche Castraten, für die ihn Cimarosa schrieb, besonders eigen ist, doch hat die äußerste Zartheit und Lieblichkeit ihres Gesanges da, wo er nicht übermäßig durch rauschende Instrumentirung und obligate Chöre gedekt ist, und sanftere Empfindung zu erweken hat, hinreichend entschädigt. Mad. H—'s Stimme scheint mehr geeignet, weiche, zärtliche Gefühle auszusprechen, als durch kühnen imponirenden Gesang den begeisterten Helden zu verkünden. Ihre Tiefe ist schwach; die Mitteltöne bleiben sich nicht immer gleich, sie pflegen bei einer starken Intonazion zu steigen, daher die Distonirungen entstehen, welche uns bei einigen Szenen aufgefallen sind; ihre sehr bedeutende Höhe läßt dagegen nichts zu wünschen übrig. Hell und klar tritt jeder Ton selbstständig hervor, es sey in Verbindung mit andern, wie in Rouladen, oder einzeln, in entfernten Sprüngen. Anstrengung ist im Laufe der Szene keine zu gewahren, sie verräth sich nur dann, wenn mehrere Gesangstücke unmittelbar auf einander folgen, wo in den spätern der Vortrag minder kräftig ist. Dieser zeichnet sich aber überall durch den feinsten Geschmack aus; nur hätten wir die Coloraturen hie und da nicht so sehr angehäuft gewünscht, so daß diese den Grundgesang beinahe unkenntlich machten.

Im Ganzen gebührt Mad. H— der Ruhm einer der vorzüglichsten Sängerinn Deutschlands, die vollen

Anspruch auf den ausgezeichneten Beifall hat, den ihr das zahlreiche Publikum an diesem Abend zollte. Auch als Schauspielerinn hat Mad. H— Verdienste. Sie besitzt edlen Anstand, und eine durchaus richtige natürliche Akzion, die mit den geäußerten Gefühlen stets harmonirt.

Herr Siboni gab den Orazio mit lobenswerthem Eifer; mit dem eine besondere Reinheit und Geschmeidigkeit der Stimme, die ihm mehrmals die Ausführung der kühnsten Modulazionen gestattete, überaus vortheihaft verband. Diesen regen Eifer für die gute Ausführung einer Oper, worinn eine fremde Künstlerinn um die Gunst des hiesigen Publikums wirbt, haben wir bei Dem. A. M. Sessi (Orazia) nicht gefunden; ihr Gesang hatte eine auffallende Härte, der Vortrag zu wenig Wärme und Delikatesse; im Mienen- und Gebährdenspiel lag beinahe gar kein Ausdruck. Noch weniger haben aber dießmal der Orchester und die Chöre befriedigt. Die vielen Unrichtigkeiten, welche sich beide zu Schulden kommen ließen, und besonders die grellen Distonirungen den letzteren im dritten Akte befremden um so mehr, als sich beide seit geraumer Zeit den Ruhm eines hohen Grades von Präzision in ihren Leistungen erworben haben. Diese Mängel im Ensemble sind besonders bei Debüts ausländischer Sänger dem Rufe der Bühne nachtheilig.

Nachtrag

zur Rezension der Oper die vornehmen Wirthe.

Nach einer von Herrn J. R. v. Seyfried gemachten Anzeige existirt die Polonaise Paulinens nur im französischen Original-Opernbuch des Hrn. de Jouy. Hr. Catel hat sie nie komponirt. Der Dichter wollte durch dieses Einschiebsel vermuthlich dem herrschenden Geschmacke fröhnen, aber der verständige Tonsetzer, wohl fühlend, daß eine Polonaise in einer Situazion, wo nur traurige Gefühle Paulinens Gemüth bewegen, ganz unzweckmäßig wäre, verschmähte es auf Kosten der Wahrheit zu glänzen, und

ließ sich für Paulinen jene Romanze dichten, welche Dem. Buchwieser dem Tenore angemeßener glaubte, und daher an Hrn. Wild, der bisher vorzüglich dem schmelzenden Vortrag der Romanze seinen Ruf verdankt, abzutreten die Gefälligkeit hatte. Dieser Irrthum, zu welchem Rez. das besitzende Opernbuch und der Mangel der Partitur verleitet hat, berichtigt sich also dahin, das der Tadel an dem musikalischen Theil der Romanze keinen hiesigen Componisten, sondern Herrn Catel selbst trifft; dessen Authorität jedoch Rezensenten nicht bestimmen kann, sein Urtheil zurückzunehmen, und das Schlechte gut zu nennen, so wenig ihn ein Vorurtheil gegen hiesige Componisten zu jenem Tadel verleitet hat, den die angezeigte Rezension enthält. — Dagegen gebührt das Verdienst, den dritten Akt mit einem Schlußchor enden zu lassen, welches Rez. Herrn Seyfried zuerkannt, dieser aber bescheiden von sich abgelehnt hat, Herrn Catel selbst, welcher, nach der erwähnten Anzeige, in dem der Partitur vorausgeschikten Morceau d'Ensemble die Stelle aus Nr. 14 bezeichnet hat, die als Schlußchor nach der letzten Szene wiederholt werden soll.

d. Rez.

Allgemeine historische Uebersichten der Musik.

N. d. Französ. des Hrn. Choron mit einigen Anmerkungen.

(Beschluß.)

3.

Französische Schule.

Wenn die Italiener in allen Theilen der Tonkunst Erfinder gewesen sind, wenn sie beinahe alle vervollkommnet, wenn die Deutschen das von jenen Vernachlässigte, zur Vollendung gebracht haben, was, kann man fragen, bleibt denn den Franzosen übrig? Mit welchem Rechte können sie eine Schule genannt werden? — Die Franzosen sind in einigen

Nebengattungen Erfinder gewesen, in mehreren anderen gute Nachahmer: in ihren Nachahmungen herrscht eine Empfindungs- und Ausdrucksweise, die sich nur bei ihnen findet; in ihren eigenen Compositionen ein Ebenmaas und ein Gefühl für Schicklichkeit, welche man bei den andern Nazionen durchaus vermißt. Sie verdienen also Muster zu seyn, und aus diesem Grunde als eine besondere Schule aufgeführt zu werden. (Nach diesem Eingange ist man begierig zu wissen, welches denn die Nebengattungen seyen, in denen die Franzosen als Erfinder angesehen werden können. Allein der Verfaßer ist den Beweis schuldig geblieben. Im Verfolge der Abhandlung kömmt nur Eine Stelle vor, welche auf seine Behauptung Bezug hat, und diese scheint eher das Gegentheil zu sagen. Hier ist sie: „Der größte Ruhm der französischen Schule ist in der dramatischen Musik; nicht als ob sie in derselben eigentlich auf die Ehre der Erfindung Anspruch machen könnte (ce n'est pas, qu'elle y soit précisement inventrice); aber indem sie den Italienern ihre dramatische Melodie abborgte, und sie mit der nazionalen verschmolz, bildete sie daraus eine Melodie, welche ihr eigenthümlich und deren Charakter vortrefflich ist; und indem sie dieselbe auf wohlentworfene und gut ausgeführte Gedichte anwandte, schuf sie das eigentlich-lyrische Drama, welches gewißermaaßen ihr ausschließendes Eigenthum ist. Zu diesem glänzenden Resultate gelangte sie jedoch nur dadurch, daß sie im Anfange dem Beispiele der Italiener folgte." Wo ist nun hier eine Spur von Erfindung? Die Franzosen nahmen die italienische Melodie auf, und verloren dabei, wie dieses bei jedem guten Nachahmer der Fall ist, ihre eigene Nazionalität und Individualität nicht. Zu noch weiterer Abweichung nöthigt die rhythmische Verschiedenheit beider Sprachen, und dadurch gewann allerdings die französische Melodie einen eigenthümlichen Charakter, dessen Anmuth und Lieblichkeit wir keineswegs verkennen, und aus welchem uns, um mit dem Verfasser zu reden, eine der Nazion eigene Empfindungs- und Ausdrucksweise anspricht. Weit höhere Originalität würden wir den Franzosen in der Romanze zuschreiben, eine Gattung, welche von dem

)(2

Verfaßer gar nicht besonders aufgezählt wird, und es auch nicht kann, indem, nach französischem Sprachgebrauche, fast die ganze Legion der airs à couplet dazu gerechnet wird, und alles Romanze heißt, es mag nun romantisch seyn oder nicht. In diesem Fache der Composizion, der Romanze nähmlich im engern und wahren Sinne, können die Franzosen sich mit jeder andern Nazion messen; wenn aber auf der einen Seite der eigenthümliche und nazionelle Charakter, der darin herrscht, gerühmt werden muß, im Gegensatze besonders gegen die deutsche Romanze, welcher es so sehr hieran gebricht: so dürfen doch auf der andern Seite die Franzosen nicht als Muster in der genannten Gattung empfolen werden, eben weil gerade diese mehr als irgend eine andere alle Nachahmung ausschließt, und von keinem Völkerstamm auf den andern gepfropft werden kann, sondern durchaus eigenthümlich und einheimisch seyn muß.)

Was das eigentliche System betrifft, so konnten die Franzosen weiter nichts thun, als den Italienern auf der von ihnen vorgezeichten Bahn nachgehen. Am größten blieb der Abstand in der Melodie. Denn obgleich die Nazion, wenn sie ihrem Genius folgt, eine ihr eigenthümliche Melodie besitzt, welche sich vorzüglich durch Ungezwungenheit und Natürlichkeit auszeichnet, so gerieth sie doch auf den sonderbarsten Abweg, der sie auf lange Zeit von der wahren Richtung entfernte. Der junge Lully, ein Mann von Verstand und Geschmack, kam nach Frankreich, und brachte die Melodie der Cavalli und Cesti mit. Aus ihrer Vereinigung mit der französischen ging eine Mischung hervor, welche sich hauptsächlich durch Einfachheit empfahl. Man wurde dieser Zwittergattung bald müde, und Lully's Nachfolger, welche auf der einen Seite nicht genug Geschmack besaßen, um das von ihm Angefangene zu vollenden, auf der andern nicht genug Verstand und Kenntniß, um sich an die unter Scarlatti und seinen Zöglingen vervollkommnete italienische Schule anzuschließen, suchten durch affectirte Künsteleyen die Armseligkeit ihrer Melodie zu verbergen. Die Geschmacklosigkeit, welche damals in der Malerey unter Coypel, Lemoyne, de Troy und andern Nachfolgern Le Brun's sich offenbarte,

riß auch in der Tonkunst ein. Noch höher stieg das Verderben unter Rameau, der in Absicht auf Wissenschaft und Geschmack unter den Musikern eben das war, was seine Zeitgenoßen, Boucher und Vanloo, unter den Mahlern. Man muß diese Musik gehört haben, um sich einen Begriff davon machen zu können, und hat man sie gehört, so kann man nicht umhin, sich zu fragen. wie war es möglich, so tief zu sinken! und man bewundert die ungeheure Anstrengung, welcher es bedurfte, um etwas so Abgeschmacktes und Aberwitziges an den Tag zu fördern. Mit dem Anfange des 17ten Jahrhunderts begann ein lebhafter Kampf zwischen der französischen und italienischen Melodie, der beinahe bis zum 18ten fortdauerte; und es muß zur Schande der Kunst gesagt werden, daß die entadelte französische Melodie, unterstützt von Unwissenheit und Pedanterey, der öffentlichen Stimme ungeachtet, in der großen Oper und in den Kirchen zweimal den Sieg davon trug. Endlich, nach einem mehr als 60jährigen Kriege, triumphirte der Geschmack der Nazion über die Hartnäckigkeit einiger Individuen, welche bei der Aufrechthaltung des falschen Systems ihren Vortheil fanden. Die Werke eines Duni, Philidor, Monsigny, Grétry, Gluck, Piccini, Sacchini u. a. gaben der französischen Melodie einen eigenthümlichen Charakter, in welchem die italienische Anmuth, so weit es möglich ist, mit der französischen Besonnenheit sich verschmolzen hat.

In der Harmonie und ihrer Anwendung haben Italiener und Deutsche die Franzosen lange Zeit hinter sich gelassen. Laborde selbst, ungeachtet er der entgegengesetzten Meinung ist, und Rousseau, erweisen diese Behauptung durch das Geständniß, das Niemand so gut verstehe, wie die großen Meister Italiens, jede Melodie gerade mit dem Basse und mit den Akkorden zu begleiten, welche die beste Wirkung hervorbringen. Die Franzosen in der Regel schreiben nicht so gut, als die Italiener und Deutschen. Die Ursache dieser Erscheinung liegt in der Verschiedenheit der Lehrmethode. Diese bedarf einer Erklärung.

In Deutschland, so wie in Italien, geht man beim Unterricht in der Composizion gerade auf die

Sache selbst los. Man giebt dem Schüler zuerst ganz einfache, aber wohlgesetzte und passend modulirte Bässe; man zahlt ihm die verschiedenen Fälle auf, welche dabei statt haben können; man macht ihn mit den für jeden Fall am besten passenden Akkorden bekannt, und übt ihn lange Zeit auf dem Klaviere partimenti oder bezifferte Bässe zu spielen. Hat er dieses inne, so giebt man ihm eine Melodie, und lehrt ihn die besten Bässe für solche Melodien kennen, nach den verschiedenen Fällen, welche bald aufgezählt sind. Hierauf setzt man, nach den ihm bereits bekannten Regeln, die Harmonie über den Baß und hält den Schüler an, diese Harmonie in 2, 3, 4 oder mehreren Stimmen, nach allen Arten des einfachen Contrapunktes zu schreiben; eben so geht es mit den höheren Contrapuncten: alles, ohne die Zeit mit unnöthigen Erörterungen und fadem Geschwätze zu verlieren. Diese Methode hat den doppelten Vortheil, erstens, daß sie am schnellsten zum Ziele führt, und dann, daß der Lehrling, wenn die Studien durch Zufall früher abgebrochen werden, auch das Unvollständige, was er weiß, mit Nutzen anwenden kann. Wenn man den itelienischen und selbst auch den deutschen Lehrern der Composizion etwas vorwerfen darf, so ist es dieses, daß sie bei den aufgestellten Regeln ihre Schüler nicht auch mit den Gründen derselben bekannt machen, welche doch leicht aus der Praxis selber hergenommen werden können. Das Studium wird dadurch peinlich und zuweilen gar zurückschreckend; und die an sich vortreffliche Methode bekommt das Ansehen einer blos mechanischen. Fehlt es hingegen dem Schüler nicht an Muth, so hält diese Schwierigkeit ihn nicht auf, und bald sieht er sich durch die Fertigkeit im Style, welche diese Methode verschafft, für seine Mühe reichlich entschädigt.

In Frankreich nimmt der Unterricht allgemein die entgegengesetzte Richtung. Es waltete hier derselbe Unstern, der auf die Musik überhaupt in diesem Lande so ungünstig gewirkt hatte. Nach der durch Lully begonnenen Reform, wollte man zwar die von ihm vorgezeichnete Bahn verfolgen; allein statt einer vollständigen Methode fanden sich nur zerstreute Ueberlieferungen, welche noch ungenügender

wurden, als ungeschickte Hände sie zu einem Ganzen verbanden. Damahls hätte man alles anwenden sollen, um eine, dem Zustande der Kunst angemessene Methode zu schaffen: allein, statt die Regeln aus den Werken der großen Tonsetzer herzuholen, und auf den bei den Classikern vorgefundenen Gebrauch die musikalische Grammatik zu gründen, nahm man seine Zuflucht zu Wissenschaften, welche mit der Musik nur in entfernter Berührung stehen. Rameau, welcher gerade in der Epoche blühte, wo die Neigung zur Physik und Mathematik in Frankreich allgemein erwachte, hatte irgendwo gelesen oder sagen gehört, daß bei einem sonoren Körper außer dem Haupttone noch die 12te und 17te mittöne, und versuchte es, auf dieses Phänomen seine Theorie der harmonischen Umkehrungen zu gründen. Die weitern Einzelnheiten gehören nicht hierher; wir begnügen uns zu sagen, daß bei dem gänzlichen Mangel an guten Elementarbüchern, das Rameausche System, von berühmten Männern erklärt, vereinfacht, angepriesen — großes Ansehen gewann. Es giebt daher noch heutzutage eine große Menge von Lehrern der Composizion, welche, nach der von ihm angeführten Methode, damit anfangen, daß sie dem Schüler Sätze aus der Physik und Geometrie vordoziren, welche dieser nicht versteht, und die überdieß, wenn man die Wahrheit sagen soll, mit der Sache gar nichts zu thun haben. Dessenungeachtet muß der Schüler, er mag wollen oder nicht, glauben, daß alle diese Albernheiten die Grundlage der hohen und erhabenen Wissenschaft der Harmonie seyen. Nach diesem erbaulichen Anfange giebt man ihm die Definizion von Harmonie, welche die Wissenschaft der Akkorde ist. Man definirt, man beschreibt ihm die Akkorde, und läßt ihn eine lange Liste derselben auswendig lernen, womit das glücklichste Gedächtniß kaum in einem Jahre zu Stande kommt. Man macht ihn auf alle die verschiedenen Arten aufmerksam, wie sie auf einander folgen, und gewöhnt ihn, die ganze Harmonie in den direkten Akkorden zu sehen, auf welche allein die ihm gegebenen Regeln der Aufeinanderfolge anwendbar seyen, so daß er auf eine höchst unbequeme Weise zu unaufhörlichen Umkehrungen genöthig ist. Ueberdies sind diese Re-

geln so unbestimmt, so unvolständig und auf eine Menge von Fällen so wenig anwendbar, daß, wenn man dem geplagten Schüler am Ende des ersten oder zweiten Jahres den einfachsten Baß giebt, er nicht im Stande ist, die Harmonie darüber zu setzen, was man in Italien oder Deutschland in wenigen Wochen lernt. Was ist das Ende hiervon? Das er der Plakkerey überdrüßig wird, das ganze Studium liegen läßt, und, wenn Neigung oder Stand ihn zum Componisten bestimmen, wie er eben kann, nach schlechten Principien, eine gewisse handwerksmäßige Fertigkeit zu erwerben sucht, mit der er sich begnügt, ohne jemals in das Wesen der Tonkunst einzudringen.

Indessen darf doch nicht verschwiegen werden, daß der von dem pariser Conservatorium angenommene Unterrichtsplan, so wie der, mehrerer anderer Lehrer, welche die italienische und deutsche Methode studirt haben, von einem Theile dieser Mängel frey ist; ungeachtet man die Bemerkung nicht unterdrücken kann, daß sie von örtlichen Rücksichten, und von der Besorgniß, anzustossen, abgehalten, in diesem Punkte noch nicht alles dasjenige gethan haben, was sie vielleicht selber zu thun wünschen.

(Hr. Choron geht nun zu dem abscheulichen Kirchengesang über, zu dem, was man in Frankreich chant sur le livre nennt, wo 15 — 20 Sänger, alte und junge Stimmen, vom tiefsten Basse bis zum höchsten Soprane, ohne Ordnung und Maas, wie besessen, beliebige Töne von sich geben, und eifert mit Nachdruck gegen dieses Entsetzen und Aergerniß erregende Geplärre.)

In der instrumentirten Kirchenmusik haben die Franzosen lange Zeit sich den Vorzug vor allen andern Nazionen zugeschrieben. Obgleich die Grundlosigkeit dieser Behauptung am Tage liegt, und gegenwärtig selbst von denjenigen eingesehen wird, welche sie noch vor wenigen Jahren laut aussprachen: so läßt sich doch nicht leugnen, daß die Franzosen in dieser Gattung wirklich manches Verdienst haben. Auch sie litt freylich unter den oben berührten Neuerungen, welche auf die Melodie einen so ungünstigen Einfluß hatten. Allein dessenungeachtet fehlte es Frankreich nie an verdienten Kirchenkomponisten. (Unter

den neuern werden Gossec, d'Haudimont, Giroust, Roze und Lesuer angeführt. Wir übergehen, was von den übrigen Gattungen gesagt wird, weil es nichts enthält, was unsern Lesern unbekannt, oder von uns nicht schon in dem Vorhergehenden berührt wäre, und eilen zum Schlusse.)

In der ausübenden Musik, woran die Franzosen ein unbezweifeltes Verdienst, ja in manchen Stücken entschiedene Vorzüge haben, steht die Ausübung der Instrumente, besonders die der Violine, oben an. Wenn die Nazion hierin immer mit grossem Lobe von sich gesprochen hat, so muß man gestehen, daß es wirklich oft nicht unverdient war. Man rühmte im 17ten Jahrhundert die 24 sogenannten petits Violons Ludwigs XIV., so wie die französischen Violinisten überhaupt. Nun will sich diese Behauptung mit einer andern nicht in Einklang bringen lassen, welche in der Vorrede zu Corette's Methode d'accompagnement (Paris, um 1750) steht. „Im Anfange dieses Jahrhunderts, heißt es daselbst, war die Musik in einem sehr kläglichen Zustande —, als Corelli's Sonaten von Rom ankamen, (um das Jahr 1715) fand sich niemand, der sie spielen konnte. Der Regent, Herzog von Orleans, ein grosser Musikfreund, der sie hören wollte, mußte sie sich von drey Stimmen vorsingen lassen. Die Violinisten machten sich zwar daran, und studirten sie ein: allein erst nach mehrern Jahren waren drey von ihnen im Stande, sie zu spielen. Baptista, einer von diesen, reiste sogar selbst nach Rom um sie bey Corelli einzuüben. Wir lassen dieß dahin gestellt seyn, aber so viel ist gewiß, daß man seit jener Zeit sich in Frankreich mit großem Eifer auf die Instrumental-Musik gelegt, und außerordentliche Fortschritte in derselben gemacht hat. Die Violinisten besonders sind zahlreich und ohne Widerstreit die ersten in Europa. Was man aber nicht genug bewundern kann, ist die Vortrefflichkeit der französischen Orchester in Ausführung von Symphonien; in diesem Stück übertreffen sie nicht nur die italienischen, von denen hier gar nicht die Rede seyn kann sondern auch die deutschen, bey welchen die Instrumental-Musik so hoch geehrt wird. Und dieß ist ein Faktum, das auch die, von den Vorzügen ihrer Nazion eingenommensten

Ausländer eingestehen. (Recht gerne; nur mit der Einschränkung, daß diese Behauptung nicht von den französischen Orchestern überhaupt gelte, sondern nur von den Pariſern, und auch unter diesen nur von zweyen oder dreyen. Wir bekennen mit Vergnügen daß die Symphonien von Haydn im Conservatorium, die Ouverturen von Mozart und Cimarosa in der italienischen Oper, auch dem eigensinnigsten Ohre nichts zu wünschen übrig lassen. Aber wenn wir die beyden genannten und die große Oper ausnehmen, so ist auch die ganze Summe der guten französischen Orchester erschöpft. Man denke nur an die Musik im Theatra français, in Feydeau, der kleinern Bühnen gar nicht zu erwähnen.)

Eine musikalische Literatur giebt es in Franckreich beynahe gar nicht. Die Schriften, die hierher gerechnet werden könnten, haben entweder Künstler zu Verfaßern, welche so wenig geordnet zu denken, als richtig zu schreiben verstanden; und Machwerke zu Tage förderter, welche nach Inhalt und Form gleich fehlerhaft und somit für den Unterricht völlig unbrauchbar sind; oder Gelehrte, welche ohne Einsicht in die Kunst, trügliche Systeme aufbauten. Von diesem Verdammungsurtheile verdienen indeß ausgenommen zu werden: 1) was das Praktische betrifft, mehrere Methodologien, namentlich die vom Conservatorium herausgegebenen; 2) in Absicht auf die Theorie, Catel's kleine Abhandlung über die Harmonie, und (wie Hr. Choron nicht ohne Schüchternheit hinzusetzt) mein eigenes Werk über die Grundsätze der Composizion bey den italienischen Schulen (Principes de composition des écoles d'Italie 1808.), welches eine Sammlung des Besten aus französischen und ausländischen Schriften enthält, und einige, (wie er selber sagt) mit Recht gerügte Mängel abgerechnet, unter den in diesem Fache existirenden Arbeiten, die am wenigsten unvollkommene ist. — Unter den drey Ländern, die wir bisher mit einander verglichen haben, ist Frankreich dasjenige, wo die Musik am mindesten verbreitet ist; unter allen schönen Künsten zählt diese die wenigsten Verehrer; für sie allein findet kein öffentlicher Unterricht statt; und] nur Frankreich entbehrt diese Wohlthat. Vor der Revoluzion wurde

in den sogenannten Mätrisen besonderer Unterricht darin ertheilt. Allein obgleich der Staat beständig 4000 Schüler in denselben unterhielt, so hatte doch der sinkende Geschmack in der Musik, während des 17ten und 18ten Jahrhunderts, auch hier so sehr um sich gegriffen, daß in dieser Zeit höchstens 5 bis 6 Sänger und eben so viele Tonsetzer, welche genannt zu werden verdienen, aus denselben hervorgegangen sind. Seit der sogenannten Wiederherstellung aber geht es noch schlimmer. Die alten Kapellmeister waren wenigstens Componisten; in der neuern Zeit hingegen mußte man aus Mangel an Subjecten nehmen, was sich nur anbot. Daher ist es hier ein Cantor, da ein Geiger, dort gar ein Trompeter, oder etwas ähnliches, denen Frankreich die Bildung seiner Sänger anvertraut hat. Bey solchen Umständen läßt sich erwarten, daß diese Anstalten, so lange es bey der jetzigen Einrichtung bleibt, noch weniger leisten werden, als ehemals; denn man wird Mühe haben unter den 200 — 300 Schülern, welche hier unterrichtet werden, einen einzigen zu finden, der im Stande ist, die 7 Noten der Tonleiter zu singen, ohne 4 — 5 mal zu fehlen. Das Conservatorium hat seit der Revoluzion eine beträchliche Anzahl von Instrumentisten und mehrere Sänger und Sängerinnen gebildet.

Ehemals wurde wenigstens der planus cantus in vielen Primair-Schulen gelehrt; heutzutage ist dieß nicht mehr der Fall, und der Masse der Nation bleibt die Musik ganz fremd. Die wohhabenden Stände vernachläßigen sie weniger; die Liebhaber treiben vorzüglich Instrumental-Musik. Für den Gesang wird durchaus nichts gethan; auch ist nichts seltner in Frankreich, als ein guter Sänger. Mit Composizion giebt man sich nicht viel ab; der Unterricht ist höchst fehlerhaft und überaus theuer. Ueberdieß hat derjenige, welcher sich darauf legt, keine Aussicht, angestellt zu werden; keine (?) Capelle, ein einziges (?) Theater für ganz Frankreich, dessen Plätze zum Theil von Ausländern schon besetzt sind. Bey dieser Ordnung der Dinge können sich naturlich nur wenige Componisten bilden; auch sind sie sehr selten: das Verzeichniß derer, welche in dem am

meisten angebauten Fache, in der Oper, unbestrittenen Beyfall erhalten haben, ist unbeträchtlich; mehrere unter ihnen sind schon bey Jahren, und es zeigen sich nur wenige, um sie einst zu ersetzen. Von der Theorie weiß man nicht viel in Frankreich; musikalische Gelehrsamkeit ist noch seltener; kaum kennt man sie dem Nahmen nach.

Anekdoten.

Abel, der bekannte große Tonkünstler, gieng eines Abends im Vauxhall spazieren, als eben eine seiner Simphonien schlecht aufgeführt wurde. Besonders wurde sie dadurch verdorben, daß der Anführer des Orchesters das Zeitmaas ganz falsch genommen hatte. Indem Abel sich nun über diesen Menschen ärgerte, und einige Scheltworte gegen ihn ausstieß, fragte ihn sein Gesellschafter, wie dieser Musik-Verderber heiße? — „Kain!" erwiedert Abel — „Wie, Kain?" — „Nun hören Sie denn nicht, daß er mich ermordet?"

Als der berühmte Kapellmeister Naumann auf seiner Reise nach Stockholm in der ersten kleinen schwedischen Stadt anlangte, fragte ihn der Unteroffizier am Thore um seinen Paß, Stand und Namen. Naumann erwiederte, er sey kursächsischer Kapellmeister und gehe auf den Ruf des Königs von Schweden nach Stockholm. Der Unteroffizier aber wußte nicht, was ein Kapellmeister sey, und so viel Mühe sich auch Naumann gab, ihm einen Begriff davon zu machen, so gelang es ihm doch

nicht. Ungeduldig über diesen unnöthigen Verzug, rief Naumann endlich aus: „Herr! ich stehe in kursächsischen Diensten, bin der General aller kurfürstlichen Musikanten und reise auf Verlangen ihres Königs nach Stockholm, um dort alle königliche Musikanten exerciren zu lehren." — „Ach! wenn das ist," versetzte der Unteroffizier mit ehrfurchtsvoller Verbeugung, „dann passiren Ew. Excellenz allerdings. Bursche heraus, ins Gewehr! ein kursächsischer General der Musikanten." Eiligst stürzte die ganze Wache heraus, trat ins Gewehr, und Naumann fuhr mit mühsam erhaltenem Ernste durch die militärischen Ehrenbezeugungen in die Stadt.

Jomelli ward zur Kapellmeisterstelle bei St. Peter in Rom mit in Vorschlag gebracht. Er studierte dieserhalb noch die Theorie bei dem P. Martin in Bologna. Nun stellte er sich zur Prüfung unter der ausdrücklichen Bedingung, daß sich seine Prüfer, er möge angenommen werden oder nicht, auch von ihm sollte prüfen lassen. Man schickte ihm den folgenden Tag die Ernennung zum Kapellmeister und von einer Prüfung war keine Rede mehr.

Als die blinde Tonkünstlerinn Therese Paradies nach Colmar zu dem ebenfalls blinden Dichter Pfeffel kam, ließ er ihr aus dem Stegreife Folgendes in ihr Stammbuch schreiben:

O weh Therese! weh dem Mann,
Der nicht vor Wonne, Dich zu hören,
Wie wir, des Augenlichts entbehren,
Und Ohr und Herz nur werden kann!

Druckfehler im Nr. 8. Seite 124 Zeile 1. ist statt „Büchern" zu lesen: Bühnen.

Von dieser Zeitschrift wird jeden Sonnabend Nachmittags um vier Uhr ein ganzer Bogen ausgegeben. Man pränumerirt sich in Tendlers Buchhhandlung am Graben im Trattnerhof mit 16 fl. ganzjährig, und 8 fl. halbjährig für jedes Exemplar auf Druckpapier. Auf schönem Median-Schreibpapier kostet jedes Exemplar 24 fl. ganzjährig.

Nro. 10.

Wiener allgemeine muſikaliſche Zeitung.

Sonnabend den 6. März 1813.

Ueber die Darſtellung in der Muſik.

(Fortſetzung und Beſchluß.)

Wenn man jetzt nach den Mitteln frägt, welche die Künſte, indem ſie von der ſtrengen Nachahmung ſich entfernen, anzuwenden haben, um die Natur zu verſchönern, ſo werden mehrere unſere Aufmerkſamkeit verdienen.

Das Erſte iſt: die Wahl einzelner Züge. Es gibt Augenblicke, wo die bloße Natur all den Reitz hat, den die Nachahmung nur haben kann, und dann iſt das beſte, was wir thun können, treu zu kopieren; aber dieſe Augenblicke ſind ſelten und vorübergehend. Irgend eine Mutter oder Liebende klagt in ſo zärtlichen Tönen, daß die Muſik gewiß ſehr rührend ſeyn würde, die ſich begnügte, dieſe Klänge aufzufaſſen und zu wiederhohlen; aber nicht aus allen Müttern ſpricht eine ſo ſehr ſchöne Natur, und ſelbſt wo ſie es thut, dauert ihre Schönheit nur einen Augenblick. Die wirkliche Berenice ſchrie vielleicht laut auf, und überließ ſich Bewegungen, die dem Auge oder Ohr wohl gar unangenehm waren. Die Muſik wählt den ſchönſten Ausdruck des Schmerzes, und indem ſie alles vermeidet, was die Sinne beleidigen könnte, wird ſie die Natur verſchönern, und uns größeres Vergnügen gewähren.

Das zweite Mittel, wodurch die Kunſt, wenn ſie für Wahrheit Nachahmung gibt, unſer Vergnügen erhöhen kann, liegt in dem Recht, das ſie beſitzt, auf einmahl, und an einem Gegenſtande eine Menge angenehme Züge und einzelne Schönheiten darzuſtellen, die in der Natur nie ſo vereint erſcheinen.

Jeder ſchöne Zug an der Mediciäiſchen Venus findet ſich einzeln in der Natur, das Ganze — nie. Eben ſo enthält eine rührende Melodie eine Sammlung vieler einzelner Töne, die aus gefühlvollen Herzen erklangen. Der Bildhauer und der Tonkünſtler vereinigen dieſe zerſtreuten Züge, und geben uns ein angenehmes Gefühl, welches Wahrheit und Natur nie würde gegeben haben.

Aber drittens beſteht das gröſte Vergnügen, welches eine nicht zu ſklaviſche Nachahmung darbietet, in der Reflexion über die ſcharfſinnige Kunſt, die Alles aufbietet, um uns zu täuſchen; wohl iſt dieß iſt ein gemiſchtes, aber ſehr lebhaftes Vergnügen, welches jedoch nur dann erreicht werden kann, wenn die Täuſchung nicht vollkommen iſt.

Man denke ſich eine Venus von Medicis mit ſo wahren lebendigen Farben gemalt, daß eine unbezwingbare Täuſchung ſtatt findet; ſo wird uns dieſe ſchöne Geſtalt nicht mehr eben das Vergnügen machen welches wir empfanden, ſo lange wir in ihr das Werk der Kunſt ſahen; ich ſage nicht mehr das äſthetiſche Vergnügen; denn ich zweifle nicht, daß man nicht ebenfalls in dem vorausgeſetzten Fall ein ſehr lebhaftes Wohlgefallen empfinden ſollte, nur gehört dieß zu einer Gattung, von welcher hier nicht die Rede iſt. Die Kapuziner von Bologna, dem heiligen Michael in Boſco gegenüber, beſitzen einen heil. Franziscus von einem ſehr berühmten Künſtler, der ein ſehr ſchönes und meiſterhaft nach dem Leben koloritres Bildhauerwerk iſt; man glaubt einen Kapuziner vor ſich zu ſehen, und weiß eben doch dem Künſtler nicht großen Dank für die Täuſchung. Der Anblick dieſer Natur gewährt nicht ſo viel Vergnügeu, als der ei-

nes Gemähldes ohne erhabene Arbeit, oder einer Statue ohne Colorit. Sobald zwei Künste, wie Mahlerey oder Bildhauerey sich vereinigen, und jede davon ihre Kräfte anwendet, um die Natur nachzuahmen, d. h., einem festen und, farbigen Körper fest und kolorirt nachzubilden, so schwindet das Verdienst der Kunst, weil zu viel und vermöge der geschehenen Vereinigung, zu täuschende Mittel angewandt worden sind; man sieht dann nicht mehr die Nachahmung, aus dem Grunde, weil sie zu weit getrieben ist. Bei der Statue muß die Schönheit und Wahrheit der Stellung, der Umrisse und des Faltenwurfs und des ganzen Ausdrucks gleichsam des Marmors und des Steins Leichenfarbe bekämpfen; wir müssen dem Künstler Dank dafür wissen, daß er uns nicht ganz und gar hat täuschen wollen, und doch bis zu einem gewissen Grade glücklich getäuscht hat, ohnerachtet des Unterschiedes den er zwischen seinem Werke und der Wirklichkeit bestehen läßt.

Meine Behauptung: Die Täuschung müsse nicht vollkommen seyn, erfordert eine Erörterung; denn dem Anschein nach ist bey dem Anblick eines schönen Kunstgebildes der Augenblick doch der vergnügenreichste für uns, wo die Täuschung ihren höchsten Grad erlanget hat. Merope ruhrt uns nie stärker als dann, wenn wir in Wahrheit eine Mutter, die ihren Sohn verlieren soll, vor uns zu sehen glauben; und nie ergreifen uns Zairens Schönheiten mehr, als wenn diese anziehende Dichtung in unseren Augen das volle Ansehen der Wahrheit gewinnt.

Vielleicht laßt sich dieser scheinbare Widerspruch erklären, wenn man zwey verschiedene Zeitpunkte bey dem Eindruck, den Kunstwerke auf uns machen, annimmt: es muß einen Augenblick geben, wo wir die Natur zu sehen glauben, und einen andern, wo wir die Kunst gewahr werden, die flieht und sich uns verbirgt; aber wie die Schäferinn beym Virgil: Se cupit ante videre. Diese Augenblicke müssen wechselweise und geschwind auf einander folgen, den wenn man mir, nach dem dargebothenen Anblick einer Nachahmung, die ich für eine Wirklichkeit genommen habe, erst nachdem ich durch einige Stunden in dieser Täuschung geblieben bin, anzeigt, daß es weiter nichts als eine

Nachahmung sey, so heißt das, mich zu spät belehren und man hat mich zu lange getäuscht. Es ist vielleicht dieser, zwischen Täuschung und Enttäuschung (wo fern man mir diesen hier passendsten Ausdruck gestatten will) unterhaltene Wechsel, dem wir die schönsten Genüsse, welche die Künste uns verschaffen, zu danken haben; er setzt zwey mächtige Kräfte der Seele, Empfindungs- und Denkvermögen in Thätigkeit, und was dabey bemerkenswerth ist, er beschränkt eine um die andere in ihren Spielraum, woraus Mannigfaltigkeit und Contrast, reiche Quellen des Vergnügens für uns, entspringen.

Man glaube aber nicht, daß die Täuschung, so unterbrochen, um so schwächer in den Augenblick wirke, wo sie ihre Kraft ausübt; im Gegentheil bin ich überzeugt, daß in diesem Kampf der Wahrheit gegen sie, die Täuschung neue Stärke zur Unterjochung unserer Sinne und Einbildungskraft gewinnt. Sobald sie siegreich wiederkehrt, sind wir einverstanden mit ihr, und fliegen ihrer Herrschaft entgegen. Wir geben uns allen Bedingungen hin, entfernen Alles, was uns den Trug, und Irrthümer, die uns so angenehm sind, rauben könnte; und was ist der Kunst leichter, als uns zu betrügen, sobald wir uns selbst zu ihren Mittschuldigen machen! Unsere Empfindung und Einbildungkraft, aufgeregt durch die Schönheit, den Reichthum und jene Art des künstlerischen Luxus lassen uns einer Täuschung theilhaftig werden, die, obgleich von kurzer Dauer, stärkere Eindrücke auf uns macht als eine genauere Nachahmung, mit der länger währenden Täuschung verbunden wäre. Plutarch im fünften Buch seiner Tischgespräch, entwickelt diese nähmlichen Grundsätze so einleuchtend, daß ich mich nicht enthalten kann, die Stelle hier auszuheben.

„Warum" frägt er, „sehen und hören wir so gern Leute, die den Ergrimmten und Erboßten spielen nicht aber solche, die es wirklich sind? Darum, weil wir das künstlich, und sinnreich Hervorgebrachte lieben. Wenn man einem Kinde ein bloßes Stück Brod, oder einen kleinen Hund, oder Ochsen aus Taig gemacht, zeigt, so wird es allemahl nach dem Teigbilde zuerst greifen. Eben so wird es, wenn man ihm unverarbeitetes Silber und irgend eine Thier-Fi-

gur aus Silber vorhält, ſicher dem letztern den Vorzug geben, weil ihm dabey das Gepräge der Kunſt ins Auge fallt. Wer in der That wüthet und tobt, zeigt nur gemeine und gewöhnliche Leidenſchaften; aber um dieſe darzuſtellen und nachzuahmen, dazu iſt ein beſonderes Geſchick und eine wohltreffende Fertigkeit erforderlich; deßwegen ergötzen wir uns am Anblick des einen, und wenden uns vom Anblicke des andern hinweg. Wir ſehen mit nichts weniger als angenehmen Empfindungen Sterbende und Kranke; dennoch erfüllt uns die Betrachtung eines Gemähldes des leidenden Philoktets, oder einer Statue der unglücklichen Jokaſte mit Vergnügen und Bewunderung. Bey Ergötzungen des Auges und Ohres geht das Vergnügen nicht aus dem Sehen und Hören, ſondern aus dem Verſtande hervor; denn unſern Verſtand beluſtiget die Nachahmungen als etwas ihm eignes" ꝛc. So weit Plutarch.

Ich habe geſagt, daß der Grundſatz: Die Nachahmung müſſe nicht gänzlich unvollkommen ſeyn, für alle ſchöne Künſte paßt, und daß man ſich deſſelben bedienen könne, um viele, ſeit langer Zeit über dramatiſche Kunſt, Poeſie, Beredſamkeit u. ſ. w. aufgeworfene Streitfragen zu entſcheiden. Ich werde mir hier erlauben, ihn auf die dramatiſche Kunſt allein anzuwenden.

Mann ſtreitet darüber, ob dramatiſche Werke in Verſen oder Proſa geſchrieben ſeyn ſollen, ob das Trauerſpiel in dem ſo genannten natürlichen Styl verfaßt ſeyn ſoll, ob ſelbſt die ſchönen Verſe Racine's nicht der Wahrſcheinlichkeit ſchaden, ob die Begebenheiten ſo wie ſie ſich ereigneten, dargeſtellt werden ſollen, ob man von den drey Einheiten ſich entfernen darf, ob die Deklamazion edel und gehoben, oder der gewöhnlichen Unterordnung gemäß ſeyn ſoll?

Es ſcheint uns, daß diejenigen, welche darauf beſtehen, Cäſar und Agamemnon ſollen in Proſa reden, und ſich keiner andern Ausdrücke bedienen als ſolcher, deren ſich der Grieche und Römer gegen ſeine Frau oder ſeinen Freund bediente, und daß Athalia und Clitemneſtra ſich etwa wie jetzt eine Bürgers-Frau ausdrücken ſoll, oder höchſtens wie eine Königinn, wenn ſie ſich mit ihrer Tochter oder ihrem Gemahl

im Schlafgemach unterhält, kurz, daß alle die, welche keine theatraliſche Wahrſcheinlichkeit, die von der wirklichen ganz verſchieden iſt, anerkennen, ſich verirren, indem ſie eine vollendete Nachahmung fordern, die mit dem Genie und dem Reichthum der ſchönen Künſte unverträglich iſt.

Und in der That, warum wäre auch eine ſo ſtrenge Nachahmung nöthig, wenn die Kunſt ſelbſt uns für die Wahrſcheinlichkeit nachſichtig macht, und wenn dieſe freye Nachahmung, ſo unvollkommen ſie auch ſeyn mag, ſich eine eigne Wahrſcheinlichkeit bildet; und ſo iſt's auch. Dieſe Nebendinge, die man ſo anſieht, als ob ſie von der Natur uns entfernen, (z. B. die Harmonie, Schönheit der Verſe, die Würde der Deklamazion) wenn ſie lebhafte Eindrücke auf uns machen, ſo bringen ſie in uns eine hinreichende Täuſchung hervor, ohne daß es einer kleinlichern Nachahmung bedarf, indem ſie uns zugleich ein Vergnügen verſchafft, welches eines eine genauere Copie nicht geben würde.

Lange Zeit hat man in Neapel Komödien aufgeführt, in denen die Wirklichkeit ſklaviſch kopirt war. Der Ort des Schauplatzes glich nicht unſern Theatern mit gemahlten Dekorationen, er beſtand in ein oder zwey wirklichen Häuſern, einem Garten und einer Straſſe. In einem von dieſen Häuſern, deren Inneres man ſehen konnte, war ein Liebhaber und ſeine Geliebte; ein Mann und ſeine Frau, unterhielten ſich; ein Kranker lag im Bette, während ſeine Tochter von einem Balkon ihrem Cicisbeo Zeichen gab; zehn, zwölf, ja dreyßig bis vierzig Perſonen waren zugleich auf der Schaubühne. Die einen ſpielten die andern ſchwätzten, man erblickte das ganze Gewühl einer Hauswirthſchaft; Bedienten, die kamen und gingen; einen Herrn, der Befehle gab; eine abgeſonderte Perſon, die in ihrem Wagen mit allen ihren Leuten ankam; man aß, trank; mit einem Wort, es war keine Nachahmung, es war die Sache ſelbſt. Ich weiß wohl, daß nach dieſer Darſtellung viele Leſer und wohl manche Gelehrte ſich dieſe Art von Schauſpiel zurückwünſchen werden; man könnte ſogar die ungeheure Vorliebe entgegen ſtellen, welche die Neapolitaner für dieſe Komödien gehabt haben,

)(2

aber ich werde immer behaupten, daß eine solche Gattung von Schauspielen nur bey einem Volk statt finden kann, das in Hinsicht der Kunst noch in seiner Kindheit steht, daß einen Menander und Terenz vergessen, und nie einen Racine oder Moliere gehabt hat. Jene Schauspiele sind die Attallana der Alten; sie unter uns wieder herzustellen, hieße Menschen, die einer guten Tafel gewohnt sind, auf die Speisen des goldenen Zeitalters beschränken.

Wie hat man je glauben können, daß die Kunst etwas gewinnen werde, wenn man sie so mit der Natur vermischt, und sklavisch kopirt; vernichten würde man sie dadurch, nicht vervollkommen. Wenn ich nichts anderes sehen will, als was auf der Strasse, oder in meinem Hause vorgeht, so habe ich nicht erst nöthig das Schauspiel zu besuchen. Man sagt mir, daß ein Drama der Wirklichkeit ganz entspricht, und ich behaupte, es ist eben darum tadelnswerth, denn nicht die Sache selbst will ich sehen, sondern ihre Nachahmung.

Wir wollen nun zur Musik zurückkehren, von welcher die Digression uns nur zum Schein entfernt hat, und aus allen bisherigen Bemerkungen den Schluß ziehen, daß auch die Tonkunst, wie die andern schönen Künste, sich mit einer schwachen Nachahmung begnügen kann, und daß sie dadurch nicht eine schwächere, sondern eine feinere Darstellung wird; daß sie selbst schwache Analogien zu Mitteln der Nachahmung anwenden kann; daß ihre Portraite ähnlich genug seyn werden, auch wenn nicht jeder Zug sklavisch wieder gegeben ist, denn sie wird uns durch eine Menge vereinter ähnlicher Züge schadlos halten. Ja wir können schließen, daß Nachahmung und Darstellung der Tonkunst wohl in einem eben so hohen Grade zukommt, als den andern Künsten, die über uns eine so große Gewalt ausüben, und unsere Sinne und Einbildungskraft in eine so süße Täuschung wiegen können.

K. K. Hof-Opernbühne.

Spontinis Vestalin, die Lieblings-Oper des hiesigen Publikums, deren Genuß uns durch Herrn

Sibonis, in diesen Blättern bereits erwähnte Abwesenheit so lange vorenthalten war, wurde am 25ten Februar mit der Abänderung aufgeführt, daß nunmehr die erste Sängerinn der italienischen Oper, Dem. Therese Sessi Juliens Part übernahm. Sie hatte hierinn schon mehrere Vorgängerinnen. Bei dem ersten Erscheinen dieser Oper auf der hiesigen Bühne gab diese Rolle Dem. Fischer. Es war der Triumph ihrer Kunst; sie hatte darinn die höchste Vollendung erreicht. Nach ihr trat darinn Mad. Milder auf; sie verschaffte sich bald die Ueberzeugung, daß ihr blos einfach schöner Gesang hier nicht hinreiche, und ließ es daher bei einem Versuch bewenden. Ihr folgte Dem. A. M. Sessi mit wenig größerem Glücke. Wenn schon die beiden letztgenannten Sängerinnen mit ihren Talenten nicht ausreichten, diese Rolle vollkommen befriedigend zu geben, so sollte dieß wohl bei Dem. Therese Sessi noch weniger befremden, da diese sich bisher ausschließend der italienischen Oper gewidmet hatte, deren Charakter sich von Spontinis Vestalinn so wesentlich unterscheidet, und da sie noch überdieß die bedeutenden Schwierigkeiten zu bekämpfen hatte, welche aus der gänzlichen Unkunde der deutschen Sprache und der ihr — wie jeder andern — eigenthümlichen musikalischen Deklamazionen hervorgehen. Es verdient daher gerechte Anerkennung, daß Dem. Therese Sessi in dieser Rolle das Charakteristische der italienischen Gesangs-Methode möglichst verläugnet, und einige Stellen abgerechnet, ihren Part nach der Vorschrift des Componisten vorgetragen hat. Ref. hält sich wirklich zu der Hoffnung berechtigt; dnrch diese an ihrem bisherigen Platze so sehr geschätzte Künstlerinn werde auch die deutsche Oper einen wichtigen Gewinn erhalten, wenn sie ernstlich strebt, sich auch für diese zu bilden, und dabei den gutgemeinten Rath deutscher Sänger nicht selbstgenügend zurückweiset.

Am 27ten Februar wurde Mozarts Titus der Gütige aufgeführt. Mad. Schönberger geborne Marconi gab den Titus. Ihr Contra-Alt war ein schwacher Ersatz für den in dieser Rolle so sehr vermißten Tenor. Man kann sich an den sonderbaren Eindruck durchaus nicht gewöhnen, den

dieſe, man möchte ſagen, verjüngte Baßſtimme allgemein erregt. Zudem waren dießmal ihre häufigen Verzierungen nicht ſelten übel angewandt. Der Beyfall, den ſie erhielt, war daher größtentheils ihrem vortrefflichen Spiele zuzuſchreiben, in welchem man durchaus Haltung, Kraft, Kühnheit und Anſtand bemerkte. Demoiſelle Brandſtätter, ehemaliges Mitglied des Theaters an der Wien kann zwar keinen Vergleich mit ihrer Vorgängerinn mit Demoiſelle Buchwieſer aushalten, inzwiſchen gelang es doch ihrem beſonderen Fleiße, ſich Beyfall zu erwerben, obgleich ihr die Höhe und Kraft der Stimme mangelte, welche für dieſe Aufgabe erfordert wird. Vorzüglich gefiel ſie im 2ten Akt in der Arie mit obligatem engliſchen Horn. — Madame Campi als Vitellia entzückte die enthuſiaſtiſchen Freunde ihres an Rouladen und Schnürkeln überhäuften Geſanges, befriedigte aber die Verehrer der reinen Mozart'ſchen Muſik gar nicht, da dieſe bey ſo vielen willkührlichen Veränderungen des Grundgeſangs und den endloſen Verzierungen, kaum eine Stelle des Original-Satzes erkannten.

Die übrigen Rollen wurden ziemlich gut durchgeführt, bis auf Herrn Dirzka, der als Publius um einen viertel Ton zu tief ſang. Dadurch haben mehrere Geſangſtücke ſehr gelitten, worüber der Unwillen des Publikums ſich laut ausſprach.

Etwas über die Aufführung der Oper: Gli Orazi e Curiazi.

(Eingeſendet.)

Einem ganz unpartheiiſchen Zuhörer ſey es erlaubt, über die Rezenſion der am 19ten v. M. ſtattgehabten Aufführung der Oper Gli Orazi e Curiazi, welche in dem Nro. 9 dieſer Zeitung enthalten iſt, einige Bemerkungen nachzutragen.

So richtig Madame Harlas darin charakteriſirt, ſo war es iſt, daß ihre höchſte Kunſt ſich im gebundenen, ſchmelzenden Geſang, in dem Ausdrucke weicher, zärtlicher Gefühle zeigt, daß aber ihrer, wenn-

gleich in einer guten Schule in jeder Art von Schwierigkeit (den Triller ausgenommen) vollkommen geübten Stimme zu Helden-Rollen die bei Kaſtraten gewohnte Stärke in der Tiefe und wohl auch in den Mitteltönen fehlt, woraus ſich der manchmal bemerkte Mangel an Reinheit der Intonazion erklären läßt, ſo wenig dürfte die Ruge überhäufter Koloraturen bei ihr eintreten; ihre Manieren ſind, wenigſtens nach dem Urtheil mehrerer Kenner, mit Wahl und gewiß nie am unrechten Platze angebracht; auf keinen Fall kann man ſagen, daß die Grundmelodien darüber verloren gehen. Läßt ſich dieß jedesmal mit gleichem Rechte von unſerm herrlichen, leben- und kunſtvollen Sänger Siboni behaupten? wünſcht man nicht manchmal, daß ſeine Paſſagen (nicht Modulazionen) weniger kuhn und ausgedehnt ſeyn, weniger einer muſikaliſchen Reiſe gleichen möchten, auf der ihn der Zuhörer mit Erſtaunen begleitet, aber auch mit beengender Ungewißheit ſeiner Rückkunft entgegenharrt? — Daß endlich Dem. A. M. Seſſi an jenem Abend für die Ausführung der Oper weniger regen Eifer als gewöhnlich bewieſen habe, damit kann ſich Einſender unmöglich vereinigen: im Gegentheil ſcheint es ihm ein Verdienſt, wenn bei dem Auftritte fremder Künſtlerinnen die einheimiſchen ſich nicht zu ſehr voranſtellen, als hätten ſie das Beſtreben, jene in den Schatten zu ſetzen; auch war das Urtheil des Publikums nicht in dieſem Sinne. Es fand, daß Dem. Seſſi ihren Part mit gewohntem Fleiße, mit ſehr richtiger Intonazion, mit wenigen gut angebrachten Manieren vortrug, unſtreitig drei Haupteigenſchaften einer guten Sängerinn, daß man aber freilich von dieſer jungen Künſtlerinn, um ſie in die Reihe großer Sängerinnen zu zählen, in Geſang und Akzion noch gar manches, in erſterem beſonders eine natürlichere, weniger ſichtbar angeſtrengte Biegſamkeit, und zwar mit Recht erwarten könne. Orcheſter nnd Chöre waren leider ſehr unbefriedigend; bei einer ſo leicht auszuführenden Muſik, die nur durch genaues Zuſammenwirken noch höhern Reitz für deutſche Ohren behalten kann, ſollte dieß um ſo weniger der Fall ſeyn.

— y —

Biographiſche Skizze über Florian Leopold Gaßmann.

Die Rückerinnerung an Männer, deren Werke in dem Fache, das ſie bearbeiteten, unter die klaſſiſchen gerechnet zu werden verdienen, wird auf eine ſehr natürliche Art geſchwächt, wenn dieſe Arbeiten nie, oder doch nur ſehr ſelten mehr vor dem Publikum erſcheinen; beſonders wenn ſelbe in irgend einer Kunſt geliefert worden ſind, mit deren Grundſätzen nur der kleinere Theil der Bewunderer vertraut iſt, und deren Würdigung, und ſubjektive Genießbarkeit daher größtentheils vom jedesmahligen Zeitgeſchmack abhangen.

Unterdeſſen iſt es doch Pflicht, dieſe Rückerinnerung von Zeit zu Zeit wieder aufzufriſchen, bis der Zeitgeſchmack wieder eine andre Richtung nimmt, und die Werke dieſer Männer wieder genoſſen werden können. Während dieſes Zeitraumes, in welchem der Geſchmack an den Werken eines einzelnen wahren Künſtlers ſchlummert, mag vielleicht auch das wahre Kunſtgefühle beträchtlich geſunken ſeyn, ich wag' es aber nicht, geradezu zu behaupten, daß dieſes immer der Fall ſeyn müße. Künſtler machen meiſtens während ihres Lebens das größte Aufſehen, ihre Werke ſind in allen Händen; die kleinſte Zahl beurtheilt ihren Werth nach der Regeln der Kunſt; die Form iſt es, was man liebgewinnt; man beſchäftigt ſich immer damit, und die Form iſt es, womit und wornach man vergleicht. Kunſtwerke, die von dieſer Form abgehen, werden dem verwöhnten Sinne fremd, und ſchon aus dieſem Grunde können ſie dem ungelehrten Betrachter nicht behagen. Dieſes Schickſal trifft vorzüglich muſikaliſche Kompoſizionen. Selbſt in einer großen Stadt, wo die Muſik ſtark betrieben wird, haben nur wenige eine gelehrte Kenntniß derſelben. Bey dem großen Haufen, iſt das Ohr allein der Richter. Was alſo zunächſt von Ohre wahrgenommen mird, iſt auch alles, was der Zuhörer wahrnimmt. Er bemerkt die Melodie; je einfacher und gefälliger dieſe iſt, deſto mehr und deſto allgemeiner gefällt ſie. Melodien die

ſich den faßlichſten Volksgeſängen nähern, finden überall Eingang; iſt die Melodie ſehr einfach, und die Harmonie den Grundtönen ſo nahe gelegen, daß ſie ein etwas geübtes Ohr von ſelbſt, ich möchte ſagen, ahndet, ſo wird auch dieſe wahrgenommen, und genoſſen; ſind die Uebergänge ſehr plan, oder äuſſerſt frappant, ſo gehen auch dieſe nicht verloren. Geübtere Ohren nehmen etwas mehr wahr, aber auch nicht viel mehr, und meiſtens ſind ſie mehr geübt, die Manier dieſes oder jenes Tonſetzers wahrzunehmen, als dem Gange der Kompoſizion nachzufolgen, und, mit einem Worte, ſich das zu entwikeln, was das Werk eigentlich zum Kunſtwerke macht.

Dazu kommt noch die jeder Nazion eigene Richtung des Geſchmacks, der ſogenante Nazionalgeſchmack, welcher bey der Beurtheilung muſikaliſcher Kompoſizionen außerordentlich viel Einfluß hat. Selbſt Mozarts klaſſiſche Kunſtwerke hatten einen ſchweren Kampf mit dieſem Nazionalgeſchmacke zu beſtehen. Als er mit ſeiner herrlichen Zauberflöte der komiſchen Oper eine neue Bahn vorzeichnete, wie kalt wurde dieſe aufgenommen, welchen ſchwachen Eindruck machte dieſe himmliſche Muſik auf unſer verwöhntes Ohr! Allmälich dafür empfänglich gemacht, wurde ſpäter erſt ihr hoher Werth erkannt; und Europas enthuaſtiſches Entzücken lohnte das große Genie, das den Kunſtgeſchmack ſo ſehr veredelte. Ebenſo konnten deſſen italieniſche Opern, wegen ihrer glücklichen Abweichung von der gewöhnlichen Form, lange nicht den Beifall erringen, den ihnen nun kein Kenner verſagt.

Das wären nun zugleich die Gründe, warum viele ſehr ſchöne Muſikſtücke nicht nach Verdienſten gefallen, und warum viele die ſehr gefallen haben, ſpäter nicht mehr mit demſelben Vergnügen genoſſen werden. So lange man aber die Werke eines Künſtlers mit Vergnügen bewundert, intereſſirt es den Bewunderer ſeiner Werke, mit der Perſon, den Lebensumſtänden ung überhaupt mit allem, was ihn betrift, bekannter zu werden.

Ich glaube daher den Kennern der Tonkunſt gefällig zu ſeyn, wenn ich ſie mit der gewiß ſehr anziehenden Biographie eines der größten Komponiſten

bekannt mache, den wir mit gerechten Stolz den Unsrigen nennen.

Florian Leopold Gaßmann war ein Böhme. Es ist allgemein bekant, daß sich diese Nazion durch eine besondere Anlage zur Musik, und eine vorzügliche körperliche Geschiklichkeit in der Behandlung aller Arten von Instrumenten auszeichnet. Fast alle Europäischen Höfe haben Tonkünstler aus dieser Nazion im Solde. Mehre Komponisten vom höchsten Range waren Böhmen. Italien selbst, das man den Sitz der Musik zu nennen pflegt, bewundert die Werke eines Stamitz, Kossek, Tuma und vorzüglich des berühmten Misliwezeck, der unter den Namen Venatorini oder il Boëmo bekannt ist.

Doch jetzt zur Biographie selbst.

Gaßmann wurde im Jahr 1729 zu Brüx in Böhmen geboren, wo sein Vater als Krämer ein sehr eingeschränktes Leben führte; in seiner frühesten Jugend nahmen ihn die Jesuiten zu Kommothau, in das Seminarium auf, wo er die Anfangsgründe der Wissenschaften und die Elemente der Tonkunst erlernte. Johann Woborzil, Chorregent des Brüxner Kirchspiels (der Vater eines in Wien einst beliebten Violinspieles) bemerkte Gaßmanns vorzügliche Anlage zur Musik, und gab sich alle Mühe, dem Knaben die ersten Grundsätze derselben beyzubringen.

Jetzt war er zwölf Jahre alt. Sein Vater war Krämer, und so war sein natürlichster Plan, auch aus seinem Sohn einen Krämer zu machen. Gaßmanns Hang zur Musik war aber unüberwindlich; er beschäftigte sich beinahe ausschliessend damit, und seine Abneigung vor dem väterlichen Gewerbe war so groß, daß der zwölfjährige Knabe einen Entschluß fasste, über den man wirklich erstaunen muß, den Entschluß, seine Eltern zu verlassen, und seinem Glück auf eigene Gefahr nachzugehen. Er hatte schon verschiedene musikalische Instrumente, besonders aber die Harfe betrieben, hatte eine sehr angenehme Stimme, und verließ sich denn darauf, daß es ihm bey diesen Hülfsmitteln nicht fehlen würde. Er machte sich heimlich ohne Reisegeld auf den Weg, nnd gieng gerade nach Karlsbad. So leichtsinnig und luftig sein Plan — wenn ich diesen tollen Streich anders so nennen darf,

— entworfen war, so sehr übertraf doch der Erfolg seine Erwartung. Es befand sich damals gerade eine sehr zahlreiche Noblesse zu Karlsbad; der kleine Gaßmann produzirte sich, und fand so viel Beyfall, daß er sich in vierzehn Tagen tausend Thaler — eine beinahe unglaubliche Summe — erwarb. Diese reichliche Aerndte hatte er hauptsächlich seinem Harfenspiele zu danken, dem er in der Folge ganz entsagte, so zwar, daß er sich in seinen männlichen Jahren nur zweymal mehr bereden ließ, sie zu spielen; das eine Mahl von seiner Gemahlinn, das zweyte Mahl vor Kaiser Joseph, einem der größten Bewunderer Gaßmanns, und der wahren musikalischen Kunst. Der Kaiser erstaunte über sein Spiel, und versicherte ihn, er habe nicht geglaubt, daß man auf diesem Instrumente so viel leisten könne.

War schon der erste Einfall, das väterliche Haus zu verlassen, und auf eigene Gefahr herum zu ziehen, wunderlich gewesen, so war doch der zweyte, den er im Besitze der tausend Thaler fasste, noch weit sonderbarer. Er hatte zu Brüx gehört, daß Italien der Sitz der Musik sey — ein Vorurtheil, das seither oft genug widerlegt worden ist — man mochte ihm vielleicht zu Karlsbad gesagt haben, deß es um seine Anlage Schade wäre, wenn er nicht einmal auf Reisen ginge, kurz sein Kopf war erhitzt, er meinte jetzt, in seinem zwölften Jahre, wär er alt genug eine Reise zu machen, und er zögerte auch nicht lange, seinen Entschluß ins Werk zu setzen. Mit einer so kleinen Reise aber als die von Brüx nach Karlsbad gewesen war, wollte er sich schon nicht mehr befassen, seine Gedanken waren gerade nach Italien gerichtet. Er wußte damals von Italien vermuthlich nicht mehr und nicht weniger, als was er in der Schule gehört hatte, daß es auf der Landkarte einem Stiefel ähnlich sehe, und dergleichen.

Ohne die mindeste Kenntniß der Landessprache, ohne eine andere Hülfssprache, als das wenige Latein, das ein zwölfjähriger Student spricht, versah er sich mit den nöthigen Kleidungsstücken, und ging mit der Post gerade nach Venedig.

(Die Fortsetzung folgt.)

Miszellen.

Großes Prager Feldkonzert.

Im Jahr 1724 wurde zu Prag unter freyem Himmel eine Oper aufgeführt, dergleichen bisher keine in der Welt noch gesehen wurde. Der Sänger und Instrumentisten waren über Tausend. Vier Kapellmeister standen auf Anhöhen und lenkten den Musiksturm. Ueber fünfzig große Flügel akkompagnirten, und Virtuosen ließen sich hören von aller Orten und Enden Europas. Diese große Idee wurde auch, trotz ihres gigantischen Entwurfes, vollkommen gut ausgeführt; allein, von der Kostbarkeit zu geschweigen, denn die Aufführung dieser Oper kostete dem Kaiser 300,000 Fl., so konnte der Erfolg nicht groß seyn, weil die musikalischen Maschinen so sehr zusammengesetzt waren, und welscher, deutscher und böhmischer Vortrag einander durchkreuzten. Diese ungeheure Oper fand auch nachher, aus erstgedachten Gründen, keine Nachfolger oder Nachahmer unter den europäischen Höfen.

Musikalischer Charakter der deutschen Nazion.

So sehr man uns Nachahmung vorwirft, und so wahr es ist, daß sich keine Seele mehr in alle Formen schmiegt, als die Deutsche; so hat doch die große deutsche Musikschule ihre Eigenheit beibehalten. Diese Eigenheit besteht: im tiefsten Studium der Harmonik, im naturmäßigen Gang der Töne oder der Modulazion: und in einfacher mit allen Herzen simpathisirender Melodie. Deutscher Gesang wird überall goutirt, wo es Menschenohren gibt. Der Fuß des Wilden zuckt so gut, wenn er einen deutschen Schleifer, hört, als der Schenkel des biedern Schwaben. Im Tone des herzlichen Volksliedes ist Deutschland noch von keinem Volke übertroffen worden; die größten welschen Meister belauschen oft unsere Handwerksburschen, um ihnen herzige Melodie abzustehlen. Die Natur selbst scheint aus deutschen Kehlen zu singen, (gleicht wohl der Gesang der Nachtigall einer italiänischen Singmethode, oder einer französischen Romanzengattung?) und der philosophische Geist unserer Nazion hat dieser Natur eine Richtung gegeben, welche nothwendig jene große Schule bilden mußte. Welches Volk hat einen Kirchengesang wie wir? Welches Volk hat uns je in der Instrumentalmusik übertroffen? Welches Volk hat so allgemein gute Stimmen aufzuweisen, wie das unsrige? (Hier möchten wohl die Italiäner Einspruch thun.) Welches Volk stimmt endlich in das einfache Konzert der Natur so richtig ein, wie das Deutsche? Ganz Europa hat unsern Werth anerkannt; alle europäischen Orchester sind mit deutschen Kapellmeister besetzt, und das Wort Tedesco ist längst mit dem Worte Virtuoso in Italien in eins zusammen geflossen.

Cantore amant humores. Kommentar der Deutschen dazu.

Schon frühe zeichneten die Deutschen sich sonderlich durch schönen Gesang und durch Stärke in den blasenden Instrumenten aus. Daher schrieb ein reisender Bischoff aus Rom von ihnen: „Es ist zu verwundern, wie diese versoffenen und wilden Bestien so schön singen und blasen!“

Anzeige.

Gestern den 5ten dieses wurde im K. K. Hoftheater nächst dem Kärnthnerthor Salem, eine lyrische Tragödie von J. F. Castelli, in Musik gesetzt von Hrn. J. F. Mosel zum Vortheil der Mad. Milder gegeben. Wegen Kürze der Zeit wird die ausführliche Rezension dieser mit sehr großem Beyfall aufgenommenen Oper im nächsten Blatte geliefert.

Von dieser Zeitschrift wird jeden Sonnabend Nachmittags um vier Uhr ein ganzer Bogen ausgegeben. Man pränumerirt sich in Tendlers Buchhandlung am Graben im Trattnerhof mit 16 fl. ganzjährig, und 8 fl. halbjährig für jedes Exemplar auf Druckpapier. Auf schönem Median-Schreibpapier kostet jedes Exemplar 24 fl. ganzjährig.

Nro. II.

Wiener allgemeine musikalische Zeitung.

(Sonnabend den 13. März 1813.)

Musik-Dilettanten-Verein.

In Verfolg unserer im Nro. 6 dieser Zeitschrift gemachten Anzeige eines entstehenden stabilen Vereins aller Musik-Freunde Wiens machen wir unsern Lesern bekannt, daß die Wahl des größeren Ausschußes von fünfzig Mitgliedern, denen noch die Wahl des engeren Ausschußes von zwölfen obliegt, bereits vor sich gegangen ist. Die Wahlstimmen mußten durch Personen, welche keine Mitglieder des Vereins sind, und das allgemeine Zutrauen genießen, erbrochen, und so die Stimmenmehrheit erhoben werden. Hr. Ferdinand Fürst zu Trautmannsdorf, erster Obersthofmeister Sr. Majestät des Kaisers, Se. Excell. Hr. Joseph Graf von Dietrichstein, Landmarschall in Oesterreich unter der Enns, und Hr. Franz Graf v. Schönborn hatten die ausgezeichnete Güte, dieses Geschäft zu übernehmen. Die Kunstfreunde, welche durch Stimmenmehrheit zu Bevollmächtigten gewählt wurden, sind: 1. Se. Excell. Hr. Anton Graf v. Apponyi; 2. Hr. Freiherr von Bartenstein; 3. Hr. v. Bevilacqua; 4. Freiherr v. Brentano; 5. Se. Excell. Hr. Graf von Breuner; 6. Hr. Joseph Bridi; 7. Hr. Bernhard de Call, 8. Hr. Franz Chimany, der R. D. 9. Hr. Pius Chimany; 10. Hr. Moritz Graf von Dietrichstein; 11. Hr. Michael Graf von Esterhazy; 12. Hr. Moritz Graf v. Fries; 13. Hr. Friedrich Landgraf zu Fürstenberg; 14. Hr. Johann v. Häring; 15. Hr. Rechnungsrath Hauschka; 16. Hr. Joseph von Henikstein; 17. Hr. Jonak von Freyenwald; 18. Hr. Hofrath v. Kernhofer; 19. Hr. v. Khym; 20. Hr. Bernhard Freiherr v. Knorr; 21. Hr. Niklas Freiherr von Krufft; 22. Hr. Hofsekretär Kueffner; 23. Hr. Langhammer, b. Apotheker; 24. Hr. Johann Lieber; 25. Hr. Joseph Fürst v. Lobkowitz; 26. Hr. Hofkonzipist Mosel; 27. Hr. Muchsel; 28. Hr. Joseph edler v. Ohmeyer; d. R. D.; 29. Hr. Freiherr v. Pasqualati; 30. Hr. Joseph Graf v. Pergen; 31. Hr. Magistrathsrath Reschny; 32. Hr. Anton Romberg; 33. Hr. Joh. Sigm. Rizy, d. R. D.; 34. Hr. Anton Salieri, erster k. k. Hofkapellmeister; 35. Hr. Anton Schmidt, D. d. M.; 36. Hr. Sieber; 37. Hr. Sigora v. Eulenstein; 38. Hr. Paul Sorni, Fabriksbesitzer; 39. Hr. Ignaz Sonnleithner, d. R. D.; 40. Hr. Joseph Sonnleithner, Hoftheatersekretär; 41. Hr. Friedrich Graf v. Stadion; 42. Hr. Carl Steinacker; 43. Hr. Franz Theser, D. d. R. und Hofrichter des Stifts Schotten; 44. Hr. Joh. Tost, Großhändler; 45. Hr. Ferdinand Graf v. Troyer; 46. Hr. Franz Graf v. Troyer; 47. Hr. Magistratsrath Tuscher; 48. Hr. Rudolph Graf v. Wallis; 49. Hr. Professor Zizius; 50. Hr. Hofsekretär v. Zmeskall.

K. K. Hof-Opernbühne.

Salem eine lyrische Tragödie in 4 Aufzügen von J. F. Castelli, in Musik gesetzt von J. F. Mosel. Zum ersten Mahl am 5. März aufgeführt.

Herr Mosel gehört unter die gewählte Zahl von Kunstfreunden, welche die Musik nicht als bloßes Spielwerk ihrer Launen, oder als ein Hülfsmittel für die Langeweile, sondern als die reinste Verkündigerinn des Lebens und der Thätigkeit betrachten, die mit der Poesie innig verwandt, auch ihre Vollkommenheiten

mit ihr theilet; nur vereint reissen sie hin, und entzücken, heben die Seele zur höchsten Göttlichkeit, und senken sie wiederum in den Abgrund der Vernichtung. Herr Mosel verdient daher um so mehr die Achtung des musikalischen Publikums, da er als Geschäftsmann nur die kargen Stunden seiner Muße diesem ausgebreiteten Studium zu widmen vermag. Seinem regen Eifer zu dem edlen Zwecke witzuwirken, dem verschrobenen Geschmacke eine bestimmtere Richtung zu geben, und diese göttliche Kunst auf jene ehrenvolle Stufe zu stellen, die ihr die schönere Natur mit Recht angewiesen hat, verdanken wir so manchen gelungenen Aufsatz im Gebiete der Musik überhaupt, und erst kürzlich ein Werkchen unter der Aufschrift: Versuch einer Aesthetik des dramatischen Tonsatzes, welches die Vielseitigkeit seiner Erfahrungen, einen hellen richtigen Blick in das Innere des Lyrischen beurkundet, und daher allen Verehrern dieser Kunst als eine Frucht vieljährigen Nachdenkens willkommen und nützlich seyn wird. Diese Schrift ist, nach des Verfassers eigenen Worten, ein Leitfaden aus Glucks unsterblichen Werken gezogen, welcher zur Vervollkommnung aller Theile des dramatischen Tonsatzes auf jene Pfade führen soll, die dieses noch unerreichte Genie mit eben so viel Muth als Unerschrockenheit gebahnt hat. Es wird daher nicht befremden, daß Mosel bei Bearbeitung dieser Oper auch jenen vorgezeichneten Weg verfolget, und, um vor dem musikalischen Publikum gerechtfertiget zu seyn, obige Theorie seinem praktischen Werke gleichsam als Vorrede vorangeschickt hat.

Wir behalten uns vor, den Inhalt dieser interessanten Schrift bei schicklicherer Gelegenheit näher zu entwickeln, schreiten daher zur Beurtheilung der Komposizion selbst über, und bemerken nur noch, daß Mosels Ansichten der dramatischen, so wie überhaupt jeder darstellenden Kunst, worunter die Musik, wenn sie sich in Handlungen aussprechen soll, als die schwerste gehört, und (wie Jean Paul Richter sagt) alles in uns mehr optisch als akustisch ist, — auch die unsrigen sind und seyn müssen; wenn anders das Charakteristische der höheren Künste nur in dem bestehen kann,

Gefühle und Leidenschaften auszudrücken, und dadurch wieder entsprechende Gefühle und Affekte zu erregen.

Zur deutlichern Beurtheilung des Ganzen, wird es jedoch nothwendig seyn, wenigstens eine kurze Erklärung des Stoffes dieser Oper vorauszuschicken.

Die Brüder Salem und Thur beherrschen Persien, welches Feridoun, ihr königlicher Vater, den Arabern wieder entriß. Zohak war der letzte Arabische König. Er wurde gemordet, und gleiches Schicksal sollte auch seine Gattin Homai und Sulicha, ihre Tochter, durch Salems Hände treffen. Bei Homai's scheinbarer Ermordung erwachte Salems Mitleid; er schonte des Kindes, und ließ es unerkannt als Sklavinn erziehen. Sie wuchs heran; mit ihr Anmuth und Schönheit. Voll Lieb entbrannt wählt Salem sie zur Gattin. Thur, sein Bruder, das Geheimniß ahndend, erscheint an Salems Hofe in eben dem Momente, als dessen Verlobung mit Sulicha vollzogen wird. Auch Homai, die Todtgeglaubte, jedoch im Gewühl des Blutbades von einer treuen Sklavinn gerettet und verborgen gehalten, entriß sich ihrer Dunkelheit auf die erhaltene Kunde der Vermählung Salems, des Mörders, mit einer arabischen Sklavinn. Ihre Ahndung, in Salems Braut ihre todtgeglaubte Tochter wieder zu finden, wird zur Gewißheit. Sie entdecket sich dem Obermagier und ihrer Tochter. Sulicha ist nun die Gattin des Mörders ihres Vaters. Sulicha kämpft zwischen Liebe und Pflicht. Thur benützt diese Stimmung, und verspricht der Mutter den verlornen Thron, indem er sich zu ihrem Retter erklärt; zum Lohne verlangt er Sulichen. Homai willigt ein. Thur bereitet sich zum Kampfe gegen seinen Bruder. Die Mutter bringt in ihre Tochter. Sulicha ist unentschlossen. Die Brüder streiten im Zweikampf. Die Magier verbergen die Prinzessin in den heiligen Hain; doch auch dorthin dringen die beiden Heere. Die entzweiten Brüder, die Mutter, das Volk selbst fordern Entscheidung. Sulichens Schmerz löst sich auf in Verzweiflung.

Salem der Mörder darf nicht ihr geliebter Gatte seyn. Im heftigsten Streite empörter Leidenschaften wählt sie den Tod, indem sie sich mit Salems Dolch durchbohrt.

Selbst an dieser gedrängten Skizze wird man die Tauglichkeit des Stoffes zur musikalisch-dramatischen Bearbeitung erkennen, und bemerken, daß ihm die ersten Erfordernisse eines guten Operngedichtes, Einfachheit des Plans, Deutlichkeit in der Darstellung der Leidenschaften, Anschaulichkeit der Motive, geschickte Vertheilung von Schatten und Licht, besonders in der Bildung der zwischen Gefühlen und Leidenschaften kontrastirenden Haupt-Momente, nicht mangeln.

Das Ganze ist verständig angelegt und geordnet, und scheint, Referent glaubt sich nicht zu irren, unter freundschaftlichem Zusammenwirken des Dichters und Tonsetzers empfunden und zusammengestellt worden zu seyn.

Ob übrigens der Versbau immer rein und unanstössig, ob die Sprache edel und kräftig, und mit Leichtigkeit in den Rhythmus gefügt, ob endlich die nöthige Energie der Ideen jedesmal in passende Formen gebracht ist; dieß möge der poetische Kritiker entscheiden, indem wir uns nur gestatten, über den Werth oder Unwerth des musikalischen Theiles unsere bescheidene Meinung zu sagen.

(Der Beschluß folgt im nächsten Blatt:)

Konzerte.

Am 3. März wurde jene große musikalische Akademie gegeben, deren Ertrag (nach der in Nro. 6 gemachten Anzeige) die Gesellschaft adeliger Frauen zur Beförderung des Guten und Nützlichen zur besseren Verpflegung der Findlinge bestimmt hat. Die darinn vorgekommenen Musikstücke waren: 1) Eva's Klage bei dem Anblick des sterbenden Messias; eine Deklamazion mit musikalischer Begleitung aus Klopstocks Messiade, Gesang VIII. in Musik gesetzt und dirigirt von Hrn. F. Wolf, K. K. Rechnungs-Offizial, vorgetragen von Dem. Adamberger und Hrn. Korn Mitgliedern der K. K. Hofschauspielergesellschaft. In dem Satze ist der fleissige Schüler Eman. Bach's nicht zu verkennen, das Ganze ist aber sehr in's Breite gezogen; auch hat der Componist Eva's Klage, die nach einer langen Ouverture und einer Art Prolog (geführt von Hrn. Korn) eintritt, gar zu sehr in kleine Sätze gebrochen. Die musikalische Begleitung steht nicht immer in richtiger Beziehung mit der Deklamazion, und da, wo sich beide verbinden, ist erstere manchmal so rauschend, daß die Stimme des Deklamators ganz gedeckt, und dieser ungeachtet aller Anstrengung nicht vernommen wird. 2) Eine Arie aus der Oper: Ginevra von Simon Mayer, ges. von Mad. Harlas, k. Baiersche Kammersängerinn. Diese erprobte wiederhohlt alle an ihr bereits gerühmten Vorzüge, machte sich aber auch neuerdings des Vorwurfes schuldig, nicht immer rein intonirt zu haben. 3) Ein Konzert von Dussek (dessen letzt erschienenes in Es-dur) von Fr. v. Mosel, einer der vorzüglichsten Dilettantinnen, mit Geschmack, und sehr vieler Präzision und Ründung vorgetragen. 4) Ein Duett aus der Oper: Numa Pompilius; sehr brav gesungen von Mad. Harlas und Dem. Klieber. 5) Ein Potpourri für die Violine, von Gerke, gespielt von Hrn. L. Spohr, Kapellmeister und ersten Orchester-Direktor beim K. K. priv. Theater an der Wien. Der Vortrag war ganz dieses großen Meisters würdig. In Ansehung seiner getroffenen Wahl des Musikstückes müssen wir den für die meisten heutigen Virtuosen geltenden Rath, Composizionen anderer guter Tonsetzer statt ihrer eigenen zu spielen, wohl zurücknehmen, und dagegen vielmehr den Wunsch zu erkennen geben, Hr. Spohr möchte lieber eines seiner eigenen Werke vorgetragen, und sein herrliches Spiel nicht an etwas so Gehaltloses verschwendet haben. 6) Dreistimmiger Trauergesang auf den Tod Joseph Hayden's, von L. Cherubini, vorgetragen von Dem. Klieber, dann den Hrn. Pietro Lugano und Georg Hofmann. Cherubini's schöpferische Phantasie zeigt sich in diesem kleinen Werke, das in einer

)(2

erhaben feyerlichen Introdukzion, drei kurzen kraftvollen Rezitativen und einem Terzette besteht, wieder in ihrer ganzen Größe. Ein würdigeres Todtenopfer konnte wohl dem verewigten Schöpfer der Instrumental-Musik nicht gebracht werden.

Der Besuch dieser Akademie, der wir im Ganzen nur ein zu buntes Gemenge von Musikstücken ausstellen möchten, war zahlreich, daher die zu dem abgesehen wohlthätigen Zweck bestimmte Einnahme wohl ergiebig gewesen seyn dürfte.

Am 7. März gab Hr. Raphael Dreßler, erster Flötist im Orchester der K. K. Hof-Opernbühne, ein Konzert im K.K. kleinen Redoutensaale. Er spielte Rode's Violin-Conzert aus E - minor, das weil. Hr. Hofmeister mit vieler Einsicht für die Flöte arrangirt hat, und Variazionen in G - dur von seiner eigenen Komposizion. Wir hatten schon öfters das Vergnügen den Hrn. Konzertgeber öffentlich zu hören; er hat noch jedesmal befriediget, in seinem heutigen Benefiz aber unsere Erwartungen übertroffen. Wenn einer Seits ein sanfter Schmelz und die lieblichste Zartheit den Vortrag der Melodien und gewisser Passagen auszeichneten, so ließ er es aber auch anderer Seits nicht an Stärke, und Fülle des Tons fehlen, wenn die Komposizion einen brillanten, kräftigen und kühnen Vortrag erheischte; und begegnete dadurch dem Vorwurf einer einseitigen Kunstfertigkeit. Sein Spiel ist sehr gewandt, lebendig und sicher; die Doppelzunge und alle Schleifarten weis er meisterlich zu gebrauchen. Die angezeigten Variazionen sind zwar nicht besonders schwierig, aber für den Spieler sehr dankbar. — Die übrigen Musikstücke waren: Eine Ouverture von Hrn. Fuß, einem viel geschätzten Komponisten, die sich durch eine effektvolle Verwendung der Blasinstrumente empfiehlt; dann eine Arie aus Alonzo et Cora gesungen von Dem. Brandstätter. Die Komposizion ist höchst mittelmäßig; auch der Vortrag der Sangerinn hat wenig befriedigt; wir können hier nicht umhin, Dem. Brandstätter zu bitten, das Podium im Konzertsaale mit der Bühne nicht zu verwechseln, und im ersteren die Akzion bey Seite zu lassen.

Rezensionen neuer Musikalien.

Prémier Concert p. l. Flute avec accomp. de grand Orchestre composé — — par G. Bayr. Oeuv. 3. Vienne au magazin de l' imprimerie chimique.

Aus der ganzen Anlage dieses ersten von dem Verf. hier im Druck gegebenen Conzerts erhellet, daß es mehr für Liebhaber der Flöte oder eigentlich blos für diese nicht aber für ausgezeichnete Virtuosen geschrieben ist. Dieser Bestimmung entspricht es genau, und kann daher ersteren billig empfohlen werden. Der Styl ist in allen drei Sätzen des Conzerts (Allegro D-dur, Adagio G-dur, Rondo Polonaise D-dur) leicht und ungekünstelt, der Gesang gefällig, und die Passagen brillant, obschon nicht immer orginell; welches besonders bei der letzten im ersten Satze der Fall ist. Durch den Vortrag derselben mit der Doppelzunge, wie sich ihn der Verf. wohl gedacht haben mag, aber durch keine besondere Bezeichnung angedeutet hat, kann wohl ein brillanter Effekt erreicht werden, doch haben uns damit schon Hofmeister, Müller, u. a. Komponisten hinlänglich beschenkt. Auch findet Rez. in den Mittelpassagen dieses letzteren Solo's keine natürliche Verbindung sondern mehr eine zufällige Zusammenstellung. Das Adagio führt einen angenehmen Gesang und ist, mit vielen guten Manieren verwebt, für den Spielenden sehr dankbar. Die artige muntere Polonaise beschäftigt sich gleichfalls mit Gesang und Manieren, mehr als mit eigentlichen Passagen. Unter diesen kommen in der letzten einige Doppelnoten vor. Hiervon scheinen die oberen für minder geübte Spieler bestimmt zu seyn, die in den Vortrag auf die zweite Art (versteht sich mit der Doppelzunge) zu viel Schwierigkeit finden könnten. — In Rücksicht der Orchester-Begleitung glaubt Rez. daß dessen Einleitung zum Conzert, (beinahe 100 Takte) so wie das zweite Tutti wohl etwas zu lang sey, und bei der Ausführung die auf die Prinzipalstimme doch am meisten gerichtete Aufmerksamkeit der Zuhörer schwäche, wenn auch die Ideen zu diesem

Vor- und Zwiſchenſpiel noch ſo ſchön erfunden und inſtrumentirt wären. — Der Verleger hat mit dieſem Werke eine Auflage geliefert, die ſich vor vielen andern ſeit einiger Zeit in dieſer chemiſchen Druckerey herausgekommenen, in ihrem Aeußeren eben nicht muſterhaften Muſikalien, durch Reinheit und Correktheit der Schrift auszeichnet.

Trois Quatuors pour deux Violons, Alto et Violoncelle composés — — par Pierre Haensel. Oeuvre 27. Vienne, au magasin de l'imprimerie chimique.

Referent zählt dieſe Parthie Quartetten zu den intereſſanteren Kompoſizionen, welche der geſchätzte Verfaſſer, ein Schüler J. Haydn's, und Konzertmeiſter bei der Frau Fürſtin v. Lubomirska, ſeit 15 Jahren in dieſem Fache geliefert hat. Sie ſind durchaus angenehm, geſangvoll, ſolid gearbeitet, und für den Violinſpieler brillant und dankbar, wie ſich dieß von einem ſo braven Künſtler als Hr. Hänſel erwarten läßt.

Nro. 1. Allegro in G-moll, hat ein ſprechendes Thema und iſt intereſſant geführt bis auf die Mittelpaſſage der erſten Violine, welche Referenten weder neu, noch in einem Stücke, deſſen Hauptkarakter Gefühl und ein Grad von Melancholie ſeyn ſoll, an ihrem Platze ſcheint. Der Menuett G-dur presto iſt im Haydn'ſchen Styl; die Figur mit ſynkopirten Noten nimmt ſich gut aus, ſo wie der Uebergang in den Grundgeſang; treffend kontraſtirt damit das klagende Trio in G-moll. Das Adagio in Es-dur hat ſchönen gebundenen Geſang; nur wäre es unmöglich, die darin verwebte Reminiszenz aus Mozarts herrlichem Andante in F-dur mit Stillſchweigen zu übergehen, die übrigens jedem Verehrer der Morzart'ſchen Quartetten auffallen muß. Das Finale, Allegro Agitato in G-moll, das in D-dur ſchließt, verbindet mit gemüthlichem, bewegtem Ausdruck, eine natürliche, wohlgegründete Führung; beſonders lieblich fallen die Stellen mit pizzikirtem Baſſe ein.

Nro. 2. Allegro Con moto in As-dur, iſt anſprechend durch den Wechſel der vier gehaltenen Grundnoten mit den punktirten Mittelſtellen; letztere nähern ſich der franzöſiſchen Manier; die ausgeſetzten Kadenzen müſſen wohl jedesmal von dem Spieler nach ſeiner Anſicht modifizirt werden. In dem Andantino (F-moll und dur) macht der Baß, welcher durchaus picc. fortſchreitet, mit den gebundenen Grund-Melodien, ungewöhnliche Wirkung; die Idee ſcheint Ref. neu und lobenswerth, nur etwas zu lange fortgeſetzt, um das nöthige Intereſſe zu behalten. Der Menuett in As-dur iſt ſanft, klingt wohl auch etwas altmodiſch; das Trio in Form einer Polonaiſe iſt ein kleines Violin-Solo. In dem einfachen Thema des Schluß-Allegro welches auf dem kleinen Septakkord anfängt, liegt, nach der Meinung des Ref., etwas ſehr Sprechendes und Wohlthätiges; das Rondeau lobt durchaus ſeinen Verfaſſer.

Nr. 3. Das Allegro brillante in Es-dur hat theilweiſe die Form eines Konzerts, und iſt am meiſten auf den Effekt des Inſtruments berechnet. Ein äußerſt fließender Geſang ſpinnt ſich durch das Andante (in B-dur) fort; dieß Stück wird jedem Violiniſten intereſſant ſeyn. Der Menuett, mit dem Trio in C-moll, worin Prim und Baß in jedem Theile durch einige Takte kanoniſch fortgehen; erinnert an die Haydn'ſche Schule; das treffliche Rondeau iſt ganz in der ſchönen Haydn'ſchen Manier gearbeitet.

Papier und Stich ſind, wenn gleich nicht elegant, doch gut, letzterer korrekt; die Verzierung des Titelblattes kann man übrigens nicht geſchmackvoll nennen.

Korreſpondenz-Nachrichten.

Linz. Am 28. Feb. hatten wir das Vergnügen Demoiſelle Pasqual, welche von Paris nach Wien reiſet, in einem bey dem Hrn. Abbé Tomazolli veranſtalten Privatkonzerte auf der Pedalharfe zu hören. Nebſt dem Konzerte ſpielte dieſelbe zum

Beschlusse noch einige Caprizen mit Begleitung des Pianoforte. Demoiselle Pasqual zeigte in beiden sich als vollendete Künstlerin. Ihr Allegro ist brillant und abgemessen, nur scheint der Uebergang von dem Forte zum schmelzenden Piano, besonders im Adagio, noch nicht ganz jenen das Gemüth fesselnden Wohllaut erreicht zu haben, den man an Madame Miller in Wien auf diesem den Ton fortklingenden Instrumente bewundern und anstaunen muß. Doch auch dieser von mir wahrgenomene und von einem Theile der Zuhörer bestätigte kleine Mangel kann und muß mit vieler Wahrscheinlichkeit dem etwas niedrigen, mit vielen Menschen angefüllten Zimmer zugerechnet werden, in dem der angeschlagene Ton nicht von der Ferne kam, sondern gerade angeklungen zum horchenden Ohre drang. Demois. Pasqual ist bereits nach Wien abgereiset, und es ist zu erwarten, daß diese liebenswürdige Künstlerinn daselbst eben jene allgemeine Werthschätzung und Bewunderung sich erwerben werde, die sie sich hier in Linz durch ihr meisterhaftes Spiel im vollen Maße erworben, folglich auch den ihr vorausgegangenen Ruhm bei allen jenen, welche Kunst und Künstler schätzen, wirklich bestätigt hat. H —.

Biographische Skizze über Florian Leopold Gaßmann.

(Fortsetzung und Beschluß.)

Das, was ihm nach der Reise, die einem Knaben von zwölf Jahren ohnedieß noch einmal so theuer zu stehen kömmt, an Geld übrig geblieben war, dauerte nicht lange. Er behalf sich mit seinem wenigen Latein so gut er konnte; wie es immer geschehen seyn mag, sein Schatz war verzehrt, und er wußte sich nicht mehr zu rathen. Ganz bestürzt blieb er auf eine Brücke stille stehen, und fing an bitterlich zu weinen. Ein Priester, der eben vorüber ging, redete ihn an; Gaßmann beschrieb ihm seine Verlegenheit so gut es ihm möglich war, und machte auf den Priester so vortheilhaften Eindruck, daß er ihn mit sich

nach Hause nahm. Hier entdeckte er erst, was er an dem Knaben gefunden habe. Mag nun das abentheuerliche in dem Schicksale desselben auf die Phantasie des Italieners mit Einfluß gehabt haben, gewiß ist, daß ihm das außerordentliche Talent, das er an dem Jüngling bemerkte, hauptsächlich bewogen haben muß, sich seiner mit wirklich väterlicher Sorgfalt anzunehmen. Er behielt ihn bey sich im Hause, ließ ihn in den Wissenschaften fort unterrichten, und gab ihn endlich, als er sah, daß derselbe in allem sehr schnelle Fortschritte machte, dem berühmten Pater Martin zum Unterrichte, der den Grund zu seiner nachherigen Größe als Tonsetzer legte. Man behauptet gewöhnlich, die Italiener ließen den Deutschen Künstlern wenig Gerechtigkeit widerfahren, der Eifer aber, mit dem Pater Martin unsern Gaßmann zu bilden suchte, der Beyfall mit dem Gaßmanns Werke, und die Ehrenbezeugungen, mit denen er selbst, wie wir bald hören werden, in den größten Städten Italiens aufgenommen wurde, beweisen unumstößlich, daß man entweder den Italienern sehr unrecht thut, wenn man ihnen diese Partheylichkeit zur Last legt, oder das Gaßmanns Verdienste so unverkennbar waren, daß man sie nirgends herabwürdigen konnte, ohne sich der Gefahr auszusetzen, für boshaft oder für einen Ignoranten in der musikalischen Kunst gehalten zu werden. Bald werden wir hören; daß Gaßmann in Italien auf eine Art behandelt ward, wie sich vielleicht kein Künstler, in einem fremden Lande behandelt worden zu seyn, rühmen kann.

Er studirte mit allen Eifer fort, und in einigen Jahren war er schon im Stande, Organistensdienste zu thun. Der Priester, bey dem er immer noch gewohnt hatte, brachte ihn in einem Nonnenkloster unter, wo er seine Stelle mit allgemeiner Zufriedenheit versah; Eine der Nonnen war mit dem Conte Leonardo Veneri verwandt, dem sie bey Gelegenheit mit Bewunderung von Gaßmanns großen musikalischen Genie sagte; dieser wünschte, mit ihm bekannt zu werden, und war bald nach seiner Bekanntschaft so von ihm eingenommen, daß er beschloß, im wahren Verstande sein Mezän zu werden, denn er that beynahe mehr für ihn, als der berühmte Römer für Hora-

zen. Er nahm ihn zu sich, und räumte ihm in demselben Gebäude, in dem er das erste Stockwerk bewohnte, das ganze zweyte zur Wohnung. Alle Hausleute des Conte waren zu seiner Bedienung angewiesen. Nicht nur, daß er selbst freye Tafel hatte, sondern er war auch berechtigt, täglich zehn bis zwölf Personen zu sich zu Gaste zu bitten, mit einem Worte, er lebte so prächtig, als der Conte selbst, der damals eines der größten Häuser in Venedig führte. Unterdessen machte er doch von diesen ausgezeichneten Befugnissen beynahe keinen Gebrauch; so jung er war, dacht' er doch, daß es nicht immer so dauern könne, und daß es ihm dann nur desto schmerzlicher fallen dürfte, wenn er diese schimmernde Lebensart mit einer einfachen zu vertauschen gezwungen seyn würde. Sein Gönner schenkte ihm zum Beyspiel, eines Tages zwey mit Borden besetzte Kleider; Gaßman trug sie aber nicht, sondern verkaufte sie, und ließ sich dafür zwey einfache machen. Eben so wenig machte ihn diese ungewohnte Lebensart seiner Kunst ungetreu; er betrieb sie immer mit größerem Eifer, und hatte es bald so weit gebracht, daß ihn sein Lehrer unter die größten Tonsetzer zählte, und Gaßmanns Portrait in seinen Museum aufstellte, das für die Bildnisse der merkwürdigsten Tonsetzer bestimmt war. Es kam sehr bald dahin, daß sich die ansehnlichsten Kirchen und Theater mit Eifer um seine Werke bewarben.

Sein Ruhm, der sich unterdessen in ganz Italien verbreitet hatte, drang nun auch bis zu uns, und er ward aus Venedig nach Wien verschrieben, um die Musik zu den Balleten für beyde Theater zu verfassen. Er trat seine Reise, und seinen Dienst im Jahre 1763 an. Seine Compositionen fanden ungetheilten Beyfall, aber sein großer Geist konnte sich nicht auf seine Berufs-Arbeiten einschränken; er schrieb mehrere komische und tragische Opern. Er verband mit dem gründlichsten Satz ungemein viel Geschmack, und obschon an der Musik vieler ihm gleichzeitigen berühmter Tonsetzer mit Grunde manches Harte, und Steife in Rücksicht auf Melodie gerügt werden kann, so trifft doch ihn dieser Tadel nur sehr wenig, ja seine Arietten charakterisiren sich durch Anmuth und Reichthum der Melodie. Mehrere

lange nach ihn erschienenen Compositeurs erkannten wohl diesen Werth, und erbeuteten ungescheut Gaßmanns Ideen, um ihre Werke damit zu zieren.

Die Theaterverwaltung hatte kaum die große Wirkung, die Gaßmanns Musik machte, gesehen, als sie sich seiner Arbeiten zu versichern strebte. Sie schloß mit ihm einen Kontrakt, vermög welchen er eine gewisse Anzahl Opern liefern mußte, wofür er auf seine Lebenstage jährlich vierhundert Dukaten zu beziehen haben sollte. Kaiser Joseph der musikalische Verdienste so gut zu würdigen wußte, belohnte ihn auf eine noch ausgezeichnetere Art, und ernannte ihn zu seinen wirklichen Hof- und Kammer-Compositeur und nach dem Tode des Hofkapellmeisters Reuter trat er (1771) an desselben Stelle, den höchsten Ehrenposten, den er in seinem Fach erreichen konnte.

Kaiser Joseph, damals noch Mitregent, versprach ihm, wenn er selbst zur Alleinregierung kommen würde, sein Loos noch zu verbessern. Gaßmann genoß hernach bis an sein Ende einen Gehalt von 800 Dukaten. Wie er selbst sein Leben ganz seiner Kunst widmete, so war er auch thätig besorgt, das Schicksal seiner Mitkünstler so viel als möglich zu bessern, und ihnen durch die Erleichterung ihrer häuslichen Sorgen mehr Muße zur Betreibung ihrer Kunst zu verschaffen. In dieser Absicht benützte er die Gunst, in die er sich am Hofe zu setzen gewußt hatte, auf die edelste Art, denn er legte nebst einigen seiner Freunde den Grund zur Wittwen-Societät der Tonkünstler, welche noch immer besteht, und deren Fond damals Kaiser Joseph durch die großmüthige Bewilligung jährlicher zweyer musikalischer Akademien schuf und für die Zukunft sicherte.

Gaßmann wünschte sich mit Barbara Damm, der Tochter des Hofstrumpfstrickers *), zu vermählen, der

*) Dieser war der Sohn eines Freyherrn von Damm und einer Gräfin von Erlach. Seine Familie kam im siebenjährigen Kriege so weit herunter, daß er Gewerbe treiben mußte. Er war ein sehr gebildeter Mann, sang in der Hofkapelle als Dilletant, und mahlte so gut, daß Kaiser Franz I. mehrere Stücke von ihm in seinen Kabinette aufstellte.

er viele Jahre gekannt hatte; da er aber wußte, daß es der Kaiser nicht gerne sehe, wenn sich seine Leute, die er immer um sich hatte, und die er auch mit sich auf Reisen nahm, verehelichten, wagte er es nicht, den Kaiser um seine Bewilligung zu bitten. Unterdessen ersparte ihm bald ein Zufall diesen Schritt. Er wurde plötzlich nach Hofe berufen, und hatte, als er in die Antichambre trat, mehrere blaue Seidenfaden auf seinem Kleide, die ihm bey einem Besuch in dem Hause seiner Geliebten hangen geblieben waren. Der kaiserliche Kammerdiener scherzte darüber, und der Kaiser selbst, der unbemerkt unter der Thüre gestanden hatte, fragte lächelnd: wann er den heirathen werde: Gaßmann benutzte die Gelegenheit, und antwortete: sobald mir Euer Majestät die Erlaubniß ertheilen; die er auch ohne Anstand erhielt. Er vermählte sich (1768) in seinem 40. Jahr. Seine Gattin gebar ihm 2 Töchter, die Geburt der jüngern erlebte er aber nicht mehr. Er starb seinen Freunden und allen Kennern der Musik auf ewig unvergeßlich — im fünf und vierzigsten Jahre seines Alters, (1773) ohne ein Vermögen zur Unterstützung seiner Wittwe, und seiner Kinder zu hinterlassen. Für letztere wies Kaiser Joseph der Mutter einen jährlichen Gnadengehalt zur Besorgung des Unterrichts und der Bildung an; unser ehrwürdiger Greis Herr Kapellmeister Salieri übernahm aus Dankbarkeit gegen seinen Lehrmeister die Ausbildung der Töchter in der Singkunst mit rühmlicher Uneigennützigkeit; sie wurden hierauf bey der italienischen Oper engagirt und genoßen, besonders die Jüngere *), die Gunst des Publikums im hohen Grade.

Gaßmann war während seiner Dienste in Wien zu verschiedenen Malen nach Italien berufen, und in Venedig Rom und Neapel wieder mit den ausgezeichnesten Ehrenbezeugungen empfangen worden. Unter andern machte er auch mit Kaiser Joseph die Reise nach Neustadel, wo Joseph der Große mit Friedrich dem Großen zusammen kam. Bey dieser Gelegenheit schrieb er seine Oper: la Contessina, an welcher der König von Preußen, für den Gaßmann nachher auch mehrere Stücke auf die Flöte komponirte, so großes Wohlgefallen trug, daß er den Kaiser ersuchte, ihm den Mann zu überlassen, der so ganz nach seinem Herzen schriebe.

*) Es ist dieses die verdienstvolle Mad. Rosenbaum.

Er hatte den besten moralischen Charakter; gewöhnlich war er sehr ernsthaft und in sich gekehrt: unter vertrauten Freunden heiterte sich aber sein ganzes Wesen bis zu einem hohen Grade der Fröhlichkeit auf. Er erwies nicht nur seiner Familie große Wohlthaten, sondern war auch überhaupt ungemein dienstfertig.

Seine Arbeiten sind unzählig. Opre serie schrieb er folgende:

Olympiade, — Achille in Sciro, — La Betulia liberata, — Amore e Psiche, — Ezzio, und eine Kantate: Amore e Venere.

Seine komischen Opern sind:

Le Pescatrici, — I Rovinati, — Il Viaggiatore ridicolo, — Il Philosopho inamorato, — L'Amore artiggiano, — La Contessina, — La notte critica, — Gli Uccelatori, — La Casa di Campagna, — Un Pazzo ne fa' cento.

Mit den glücklichsten Erfolg arbeitete er auch für die Kirche. Seine Arbeiten in diesem Fache sind alle in einem ganz eigenen Styl und mit einer besonderen Gewalt im Ausdrucke geschrieben. Unter seinen Psalmen, Hymnen, und andern ähnlichen Stücken zeichnet sich das dies irae aus, das er kurz vor seinem Tode verfertigte. Niemand hörte es ausführen, ohne daß es einen großen Eindruck im Herzen zurück gelassen hätte.

Die Zahl seiner Symphonien, seiner Quartetten, die vorzüglichen Beyfall erhalten haben, seiner Trio u. s. w. läßt sich unmöglich angeben.

Druckfehler in Nro. 10.

Seite 147, Z. 6, v. u. ließ videri statt videre.
— 150 = 19 v. o. — uns — eines
— 153 = 3 v. u. — wahr — war
— 166 = 21 v. o. — Cantores — Cantore

Nro. 12.

Wiener allgemeine muſikaliſche Zeitung.

Sonnabend den 20. März 1813.

Gewinn eines muſikaliſchen Gemüths.

Muſik iſt der Schlüſſel zum weiblichen Herzen;
Da ſchleicht ſich melodiſch mit Koſen und Scherzen
Freund Amor unmerkbar mit leiſer Magie
In Seelen, als wär' es zur Urharmonie.

Die Weisheit der Weiſen, nur kalt und beſonnen,
Iſt ſchnell mit der göttlichſten Lehre zerronnen:
Der Thrazier klaget im myſtiſchen Hain,
Und alles wird Nachhall zum Geiſterverein.

Der Zauberer ſpielet in Tonlabyrinthen,
Wie Mädchen im Lenze mit Blumengewinden,
Mit Herzen, und führet im lieblichen Lauf
Sie unbedingt herrſchend hinab und hinauf.

Jüngſt ſann und ſann Mozart, der ſchöpf'riſche Meiſter,
Der Orpheus-Amphion der liebenden Geiſter,
Bis ſeine geflügelte magiſche Hand
Den Zauber der Doppelſonaten erfand.

Da wandeln im künſtlich verſchlungnen Gewühle
Aus Seelen in Seelen verwandte Gefühle,
Da träufeln die Töne, gebunden und frey
Erquickend und lieblich, wie Regen im Mai.

Da ruhet und bebet, und ſinket und ſteiget
Die Seele, bis ſanft ſie dem Rauſche ſich neiget,
Und erdevergeſſend das Auge bewegt,
Herüber hinüber den Himmel ſich trägt.

Oft ſchlieſſet nach Paphiens heimlichem Rathe
Dann Seelenentzückung die Doppelſonate,
Wo man mit den Göttern vermeſſen ſich mißt,
Und Himmel und Erd und ſich ſelber vergißt.

Dankt Mozart, ihr Schüler, dem ſchöpf'riſchen Meiſter,
Dem Orpheus-Amphion der liebenden Geiſter,
Ihm, deſſen geflügelte magiſche Hand
Den unüberwindlichen Zauber erfand.

Und höret, ihr unmuſikaliſchen Seelen,
Hört auf euch mit Qualen der Liebe zu quälen:
Die Götterbeglückung in unſrer Natur
Gehöret den göttlichen Lieblingen nur.

Salem, eine lyriſche Tragödie in 4 Aufzügen von J. F. Caſtelli, in Muſik geſetzt v. J. F. Moſel. Zum erſten Mal am 5. März aufgeführt.

(Beſchluß.)

Moſels Oper enthält außer der Ouverture 20 Geſangſtücke, die, da ſie rein deklamatoriſch gehalten ſind, mit dem Dialog (Rezitativ) gleichſam in einander ſchmelzen, und ohne das Ganze zu zerreißen, auch in einzelne Theile nur ſchwer getrennet werden können. Er ſchreitet daher hie und da noch ſtrenger als die Gluck'ſchen Kompoſizionen aus der gewöhnlichen Form der Italiener, verwirft da, wo es die Situazion oder das raſchere Fortwirken der Handlung nicht geſtattet, jedes unnütze Moduliren in das Thema des nächſten Geſangſtückes, und bricht nach dieſem Erforderniß eben ſo ſchnell ab, um den folgenden aktiven Gang des Stückes, einiger nichts ſagender Cadenzen willen, nicht aufzuhalten. Daher das Befremden eines Theils des minder unterrichteten Publikums, welches, an Bravour-Arien und muſikaliſche Schnörkeln gewohnt, auch noch die alten Formen vertheidigt, wo die Texte zu den Geſangſtücken beinahe nur Inſerte waren, die man, nach Gefallen, geben oder weglaſſen konnte, weil ſie ſelten zur Handlung gehörten, ſondern, wie in den Metaſtaſio'ſchen Opern, blos aus Sentenzen beſtanden, und entweder als die Expoſizion des Kommenden,

oder als Corollarium des Geschehenen zu betrachten sind. Diesem Schleppen und Dehnen, welches die Phantasie des Dichters und Tonsetzers nichts weniger als begünstigt, und der poetischen Wahrheit fast immer zu nahe tritt, versuchten schon Sacchini und Jomelli sich entgegen zu stemmen, bis es endlich Gluken, freilich nicht ohne bitteren Streitigkeiten mit dem damaligen breiten Zeitgeschmack, vollends gelang, diese musikalischen Gaukeleien gänzlich zu verbannen, und der Opera seria jenen glücklichen Umriß zu geben, den, indem er sich auf Gesetze der Natur und Wahrheit stützt, nach ihm mehrere große Tonsetzer mit Beharrlichkeit und Glück bis itzt nachgeahmt, und dem Zeitgeist angepaßt haben.

Doch zu Mosels Oper zurück.

Die Ouverture (C-moll) geht nach einem, nur in wenigen Takten bestehenden, fast zu kurzem Adagio in ein Allegro vivace über, in welchem das Thema mit Sach- und Instrumental-Kenntniß sehr geschickt verarbeitet ist; der einzige Mittelgedanke, der, wegen seiner gezogenen Figur, gegen das bunte Colorit der Grundidee zu heterogen zu seyn scheint, so wie der in dem Hauptsatze des ersten und zweiten Theils vorkommende zu gähe Uebergang von der weichen in die nämliche harte Tonart (Es-moll, Es-dur, C-moll, und C-dur) schienen auch dem größten Theil der Kenner nicht ganz zusagen zu wollen; auch bemerkte man daß die Ouverture, obschon der Charakter des Heroisch-tragischen vollkommen ausgedruckt ist, im Ganzen jenen Effekt nicht hervorbrachte, den der Verfasser dabei beabsichtigt haben mochte. Ref. glaubt die Ursache hievon in dem gewählten Thema, welches im Cherubinischen Geschmack die Saiten-Instrumente in steter leidenschaftlicher Abwechslung kleiner Sätze beschäftigt, dann in der dumpfen Tonart C-moll suchen zu dürfen, die bei Blasinstrumenten nur in weiche, bei Saiten-Instrumenten aber nur in meistens gedeckte gegriffene Tonarten modulirt, deren Klang oder Schall in einem großen gefüllten Opernhause sich nicht gehörig auszubreiten vermag, dagegen aber in einem kleinen Saale der Absicht besser entsprochen haben würde. D-moll mit der Ausweichung in F-dur würde wahrscheinlich von besserer

Wirkung seyn, und sich auch der darauf folgenden Introdukzion in F-dur natürlicher angepaßt haben. — Die Introdukzion hat eine reine ruhige Melodie, welche schon durch den Satz mit Blas-Instrumenten, auch ohne einem Blick auf die Bühne, einen heiteren Morgen errathen läßt. Der einfallende Chor der Frauen von innen, welcher mit Salems Alleingesang abwechselt, ist lieblich, und würde den günstigen Eindruck vermehren, wenn nicht die Stelle „Ich beug' vor dir mein Angesicht" und zum Theil auch das Nachfolgende zu sehr im Oratorien-Styl behandelt wäre, und der Hr. Verf. die damit verwebte Szene, wo Sulicha mit ihren Frauen erscheint, auch der Natur der Situation gemäß, mehr lebhaft, und nicht in immer gleichem Taktmaaße hingestellt hätte. In dem bald darauf folgenden Rezitativ Salems: „O wär' es nie geschehen" sind einige eben so schön deklamirte als instrumentirte Stellen. Das angebrachte kurze Unisono in C-dur bei „als Zohak meinem Schwerdte fiel" die erschütternde Wirkung der Baß-Posaunen bei „da faßte mich Entsetzen", der wehmüthig gehaltene Ton des Fagotts auf den Worten: „unfähig war ich nun, das Kind zu morden" bewegen, rühren, ergreifen, bis die darauf folgende Cantilene in A-dur: „auf ihren Wangen glänzt die Freude" dem gepreßten Herzen Luft macht. Ref. ist jedoch der Meinung, daß, wenn diese Ariette etwas kürzer, und die Instrumental-Begleitung nicht immer in der gleichen, wogenden Bewegung gehalten worden wäre, welche auf ein ähnliches Motiv aus der Schöpfung unwillkührlich erinnert, die ganze Szene noch mehr gewonnen haben würde. Das bald hierauf folgende Rezitativ (4te Szene) zwischen Salem und dem unversehends erscheinenden Thur (D-moll, grave) ist wahrhaft schön, die in dem Akkompagnement vorherrschenden sinkopirten Noten geben dem folgenden Gemälde einen bestimmten Charakter; nur Schade, daß der hohle Ausruf „O!" und einige sehr prosaische Lückenbüsser des Dichters das gestiegene Interesse des Zuhörers schwächen müssen. — Der Eintritt in das Duett nach den Worten Thurs: „gieb mir Sulicha" macht mit der Tonart

C-dur eine vortreffliche Wirkung, so wie überhaupt das ganze Duett wahrhaft Gluckisch-Cherubinisch gearbeitet ist, und besonders da, wo der eigentliche Zweigesang: „Treue hast du mir geschworen" anfängt, Stimmenwechsel und Begleitung (in dieser vorzüglich der Gesang der ersten Violin) äußerst harmonisch zusammenwirken. Thurs Arie aus D-dur in der 5. Szene ist wieder eines der gelungensten Musikstücke, und würde allein schon die gefaßte günstige Meinung für den Komponisten bewähren. Ein neuer Beweis, daß nicht immer Molltöne und schneidende Disonanzen nöthig sind, um damit Zorn und Rache natürlich auszudrücken. Das plötzliche Unterbrechen derselben durch den darauf folgenden Chor der Magier und Frauen aus der Ferne, deren Annäherung durch einen Satz mit Blas-Instrumenten verkündigt wird, Thurs Zwischengesang, und endlich das Erscheinen des feyerlichen Zuges zur Trauung während eines solennen Marsches sind mit Einsicht und Sachkenntniß in einander verwebt. Von ungemein schöner Wirkung ist das Gebet Salems (Es-dur $\frac{4}{4}$ Takt) „Du aller Wesen Herr" das in F-moll schließt, und dessen Thema von dem Chor nachgeahmt, von Sulichen wieder aufgenommen, und endlich vom allgemeinen Chor im wachsenden fortissimo wiederholt wird, bis es sich decresc: theils als Vorbereitung zur Trauungs-Zeremonie, theils um den abgesetzten Gesang des Rachedürstenden Thurs hörbarer zu machen, in ein pianiss: verliert. — Hier hätte, nach Ref. Meinung, der erste Akt schließen sollen, theils weil die Handlung mit der geschehenen Trauungs-Feyerlichkeit geendet ist, theils, und hauptsächlich, weil das darauf folgende, in Anlage und Behandlung eben nicht glücklich erfundene Terzett zwischen dem Magier, Salem, und Sulicha, den schönen Eindruck des Vorhergegangenen wie mit einem einzigen Pinselstriche verwischt, und statt frischem Colorit nur einzelne Conturen des ausgelöschten Gemäldes zurückläßt.

Der zweite Akt beginnt mit einem kurzen Adagio von Violinen, Violonzellen und Bässen, welches die folgende Szene, nämlich das Erscheinen der todtgeglaubten Homai unter den Magiern verdeutlichet. Der kurze Gesang Homais, der bei den Worten „auch euch ergreifet namenloses Grauen" das Rezitativ unterbricht, ist wirklich bedeutungsvoll, und selbst die vorausgehende choralmäßige Cadenz auf dem Worte „anvertrauen" erhöht den schauerlichen Moment, in welchem sich Homai den Magiern entdeckt. — Das folgende, mit dem Chor untermengte Duett, von dem Absprunge aus D-moll in F-dur angefangen, scheint der Hr. Tonsetzer absichtlich schwächer angelegt, und gearbeitet zu haben, um desto sicherer in die immer steigende Handlung einwirken zu können; daher auch der Uebergang in As-dur bei den Worten des Chors „die Welt ist voll von Schuld" die vorbereitete Wirkung nicht verfehlt. Die Stelle „hört an, und bebt zurück" in Es-dur, welche sodann, im Verfolge der Entdeckung Homais, in F-dur und G-moll modulirt, dann der rein deklamirte Satz „fiel an des Gatten Leiche die Gattin sterbend hin" in welchem der Chor der Magier in B-dur mit verstärkten Posaunen einfällt, ferner das kräftige dreimalige Steigern des Zwischensatzes vor und nach Homais Ausruf: „Ihr sprecht das Urtheil über euren König" — endlich die Kraft, die der Tonsetzer bis auf die Worte „sie (Homai) steht unter euch" aufzusparen wußte, beweisen den rein und richtig fuhlenden Kunstler. — Die im Romanzen-Styl geschriebene Ariette (eigentlich Cavatine) Sulichas (A-dur): „In Niedrigkeit geboren" erinnert an eine Situation in der Mehül'schen Oper, Joseph und seine Brüder, so wie die Stelle daselbst: „ich war des Königs Sklavinn" als Reminiszenz aus dem Liede: Zu Stephen sprach im Traume ꝛc. ꝛc. sich dem Ohre unversehens aufdringt. Desto genialischer ist die folgende Arie der Homai. Der Streit ihres gepreßten Gefühls, Ahndung, Furcht, und Freude, ob und daß Sulicha ihre Tochter sey, alle diese Ergießungen einer leidenden, besorgten, und dennoch hoffenden Mutter sind in ripienirten Sätzen, im höchsten Wechsel der Bewegung und Modulazion so meisterhaft ausgedrückt, daß sie selbst den Vorwurf, als wäre diese Stelle, ja selbst die Taktart (§) eher mit dem Sokkus als

mit dem rein Lyrisch-Tragischen vereinbarlich, vergessen machen können. — Weniger gelungen scheint uns das Terzett zwischen Sulicha, Homai, und dem Obermagier, weil es gegen des Vorige, wo Homai nur ahndete, in Salems Braut ihre Tochter zu finden, jetzt aber diese Ahndung zur Gewißheit geworden ist, zu matt erscheint, und überdieß neuerdings an die Stelle: „wer! fasset ihre Zahl!" aus der Schöpfung erinnert, wozu freilich auch die fast ähnlichen Worte: „wer fasset diese Lust! beitragen; auch Verse wie z. B. der am Schluße: „Kaum sind sie sich selbst bewußt" wohl selbst die heißeste Phantasie des Tonsetzers erkalten machen können. — Reichlichen Ersatz dafür leistet am Schluße dieser Szene das oben abgebrochene, und hier wieder in Es-dur eingeleitete Terzett: „Es starrt das Blut mir in den Adern." Der sich wiederholende Dissonanz-Akkord auf dem Worte: „Mörder" ist wirklich Schauder erregend, so wie die höchst einfach und tief gehaltene Instrumentirung zur Wirkung des Ganzen ungemein viel beiträgt. — Das (in G-moll, Allegro) eintrettende Duett zwischen Mutter und Tochter bei Homais Ausruf: „Schweige entartete Tochter!", dessen höchst leidenschaftliche Hinstellung auch dem Dichter gelungen ist, dürfte, unserer Meinung nach, das vollendetste und meisterhafteste Stück nicht allein dieses Aktes, sondern überhaupt der Oper seyn. Der Mutter Haß, der Tochter Streit zwischen Liebe und Pflicht sind richtig empfunden, schnell gefaßt, uud mit Wahrheit in jene Töne der Leidenschaftlichkeit übertragen, die die unsichere Kunst der göttlichen Natur nur in den glücklichsten Momenten des Empfindens abzulauschen vermag. Eben so wahr und kräftig wird der Gesang von dem verständig geordneten Instrumentale unterstützt, und vorzüglich schön und neu wirken die Bässe in der Mitte des Duetts, besonders aber am Schluße desselben. Mit einem Wort: Dieses Gesangstück ist in Kraft, Wahrheit des Ausdrucks und fester Haltung wahrhaft klassisch zu nennen.

Dritter Akt. Salems Verzweiflung, welche beinahe in Wahnsinn ausartet, ist in dem Eingange zum ersten Rezitativ so wie in dem Rezitative selbst

mit Leben dargestellt. Die darauf folgende Arie in E-moll schließt sich glücklich an den vorigen Satz, würde aber einen weit stärkeren Eindruck machen, wenn in dem gleichsam eingeschalteten Andante in A-dur die Begleitung nicht zu matt gehalten wäre.

Warum in dem Rezitative Salems (dritte Szene) bei der Stelle: „worauf Natur die Triebe der schönsten Seele mahlt" durch einen Zwischen-Akkord das Wort „Triebe" von dem Redesatz getrennt, und hiedurch der reine Sinn verrückt wird, ist um so weniger erklärbar, da Herr Tonsetzer in der Deklamation sonst immer die strengste Genauigkeit beobachtet.

In dem gleich darauf folgenden Quartett zwischen Salem, Homai, Sulicha und Markad sind die Worte Homais, die sich Salem zum erstenmale zeiget — „Sieh wer ich bin" durch den bis dahin aufgesparten, von dem ganzen Orchester stark angeschlagenen Akkord sehr richtig hervorgehoben. Das Quartett jedoch scheint uns das am wenigsten Gelungene der Oper zu seyn. Homais plötzliches Erscheinen um an Salem, dem Mörder, Rache zu nehmen; sein Erbeben bei dem Anblick der gemordet Geglaubten; Sulichas Kampf mit Liebe, Haß und Pflicht ꝛc. ꝛc.; alle diese Kontraste, die sich mit jedem Schritte zu einem ächt-tragischen Gemälde formen, hätten, dramatisch betrachtet, eine grösser wirkende Behandlung erfordert, und der verschiedene Ausdruck der Leidenschaft, der Natur der Situation gemäß, mehr deklamirend als melodisch dargestellt werden sollen. So ist, dieser Meinung zu Folge, die ganze Stelle Homais: „Schändlicher! sieh hier dein Opfer" bis „deine Strafe ist nicht ferne" zu kantable, so wie die darauf folgende Frage Salems „wie du lebst?" u. s. w. bis „welch ein Tag!" zu wenig markirt, und endlich die Melodie in dem Wechselgesang zwischen Sulicha nnd Homai, so wie zwischen Homai und Salem weniger richtig empfunden, indem es kaum möglich wäre, daß Homais, von Muth und Rache empörtes Herz so eilends sanftern Gefühlen Platz geben könne. Effektvoller ist hingegen das Folgende von „Ha Frevler!" angefangen, und würde die erschlafften Ein-

drücke beleben, wenn der Schluß dieser dritten Szene den vorigen entspräche, allein die zusammengehäuften Singstimmen, das schnelle Abbrechen und Vortretten der Diskante erregen ein unangenehmes Gellen, und Kreischen, und bringen die entgegengesetzteste Wirkung hervor; ja selbst das eintrettende Rezitativ Salems ist mit seiner schönen, feurigen Orchester-Begleitung kaum im Stande, den vorigen unsanften Eindruck zu mildern. — Die 4te Szene zwischen Homai, Sulicha und Thur ist kräftiger behandelt, und besonders die Worte Homais „mein Herz ist abgelößt von Thron und Leben" äusserst wahr, und resignirend in Töne übertragen.

Ob das Thema bei dem Terzett „willst du des edlen Mann's Begehren?" in eine Opera seria gehört, wagen wir nicht zu entscheiden, wenn es auch unserm Gefühle nicht ansprechend war; dafür ist die Stelle Sulichas „das Herz zerspringt im Busen mir" durch die Ausweichung aus der weichen Tonart E in die harte von G sehr bezeichnend und eindringend. Ungemein richtig empfunden, und behandelt ist Sulichas Zwischen-Gesang von dem Texte „o gönnet Ruhe mir" bis zu Homais Worten: „ich bürge dir für ihre Triebe." Die melancholische Begleitung mit dem Fagotte kann nicht sanfter und sprechender behandelt werden; überhaupt von Thurs Eintritt in das Terzett, von der Stelle „Entreißen will ich ihm die Beute" bis zum Schluße des Akts beginnt die Musik mit neuem Leben und Feuer. Das punktirte Fortschreiten der Bässe bei Salems Wiedererscheinen; die durch einige Unisono's markirten Stellen bei dem Zweikampfe der beiden Brüder; Sulichas emporstrebendes Gefühl; der Mutter Hoffnung, sich bald gerettet zu sehen; die schnelle Dazwischenkunft der Magier; der während dem Gesange der Hauptpersonen sich bildende und immer wachsende Chor; sind nach ihren verschiedenen Abstufungen eben so viele wohl gerathene musikalische Effekte, die den Akt mit einsichtsvoll berechneter Wirkung beifallswürdig beschließen.

Der vierte Akt fängt mit einem Marsche an, bei dem wir die obige Frage zu wiederholen finden,

ob er, seiner eben nicht solennen, am wenigsten tragischen Melodie nach, in eine Opera seria gehöre und der Situation, wo zwei von Lieb' und Wuth entflammte Brüder um Sulichas Besitz erbittert kämpfen, angemessen sey?

In dem Rezitativ Sulichas „Unglücklicher verstumme" sind die folgenden Worte durch einen eigenen Gang der Bässe, die der Herr Tonsetzer überhaupt meisterlich anzuwenden versteht, herrlich unterstützt.

Eben so schön und zugleich richtig ist das Duett zwischen Salem und Sulicha: „Umsonst! ich kann dich nicht verlassen" behandelt, und wehmüthig verschmelzen sich die Gefühle des Zuhörers in Sulichas sanfte Klage: „Ich war so froh und so zufrieden" Es sind die letzten bittersüssen Ergießungen ihrer Zärtlichkeit, der Schwanengesang ihres vergifteten Lebens. — Mit dem Chore der herbeieilenden Frauen und Magier schreitet die Oper ihrem Schluße entgegen.

Das wogende Unisono des Orchesters bei Anfang des Chors „Ha! Gott ist beleidigt", das sich, bei der Entwicklung der übrigen Handlung, in mancherlei, dem Charakter der verschiedenen Personen angemessenen kontrapunktischen Figuren in gleichem Feuer fortbewegt, und endlich die Stelle, wo Sulicha in halb gebrochenen, von dem Orchester mit gutem Erfolge nur schwach begleiteten Tönen den, ihr Schicksal erwartenden Brüdern den gereiften Entschluß verkündet, und sich mit dem Dolche ersticht, beschließt sammt einem in C-moll eintretenden kurzen Chore, das, in Wahrheit und Wirkung gleich lobenswerth geführte Finale.

Wenn wir also diese, nach unserm Gefühl und Ueberzeugung, gemachten Bemerkungen in Worte zusammenfassen; so erfolgt das Resultat, daß das viele Schöne, Gute, ja selbst Vortreffliche, welches in dem Werke enthalten ist, das minder Ausgezeichnete weit überwiege, und unsere Kritik mehr auf der Verschiedenheit der Ansicht und des Eindrucks beruhe, keineswegs aber sich auf die ästhetische Form in der Darstellung beziehe, welche, wie wir schon am Eingange erwähnten, von Herrn Mosel im Allgemeinen

nie verfehlet, und auch im Einzelnen, nach seinem sich gewählten Ideale, niemals verrückt worden ist.

Es bleibt für den Herrn Tonsetzer immer höchst lobenswerth, daß er nicht, wie es bei angehenden Kompositeurs sehr häufig der Fall ist, Affektation, nicht eitles Haschen nach Beifall, und modische Künsteleien, sondern Natur Wahrheit zu seiner steten Führerinnen gewählet und sich überzeuget habe, daß man, mit Studium, Beharrlichkeit, und mancherlei Vorkenntnissen und Erfahrungen ausgerüstet, nur auf diesem Wege in das Heiligthum der göttlichen Musik einzudringen vermöge.

Wenn überdieß der Herr Tonsetzer bei der Ausübung seiner gereiften Theorie auch seine Individualität mehr berücksichtigt, wenn eigene Kraft, nicht fremde Schöpfungen seine Fantasie beleben; so sind wir in Vergleichung dessen, was er bei dem ersten Debüt zu leisten im Stande war, für die Zukunft zu den schönsten Hoffnungen berechtigt.

Die Oper wurde übrigens von Seiten der Direkzion mit Geschmack und Pracht, und von dem singenden Personale mit Liebe, Fleiß und Eifer gegeben.

Herr Siboni (Salem) ist bei jedem neuen Erscheinen neu und interessant. Sein feuriges, durchgedachtes Spiel, sein Zuhausesеyn auf der Bühne, sein Ausdruck der Stimme, so wie das schnelle und richtige Ergreifen des Tons, machen ihn zum Heros der Kunst. Auch Herr Vogl, liefert durch die meisterhafte Durchführung der Rolle Thurs ein neues Gemälde in die Gallerie seiner vollendeten Darstellungen. Mad. Milder, die in dem Genre Gluck'scher Musik stets entzückt, giebt uns auch in dieser Oper, welche ungezweifelt in jene Klasse gehört, als Homai abermahls Gelegenheit ihre schöne, kraftvolle Stimme zu bewundern, und besonders ihrer musterhaften musikalischen Deklamation den gerechtesten Beifall zu zollen. — D.m. Laucher steht als Sulicha ganz an ihrem Platze. Dem verständigen Tonsetzer verdanken wir wieder einmal jenen schönen Genuß, den uns die Gediegenheit der Mitteltöne in Dem. Lauchers Stimme schon oft darbot. Herr Saal

giebt den Obermagier. Eifer und Anstrengung ist an diesem verdienstvollen Veteranen dieser Bühne nicht zu verkennen; allein seine Stimme fängt schon an, ihm die gewünschten Dienste zu versagen, sie dringt im Ensemble schwer durch, und verleidet daher manchen schönen Effekt. Dem in mancher Beziehung sehr brauchbaren Sänger, Herrn Demmer, ist zwar der Part Markards seit der, nach der ersten Vorstellung, getroffenen Transponirung mehr angemessen; um ihn jedoch ganz geborgen zu wissen, wünschten wir auch im Rezitativ Akt 4. Szene 3. einige für seine Stimme noch immer zu hoch gesetzte Noten umgeändert, weil sie, besonders im geschwinden Zeitmaas, den Ausdruck erschweren, und den Gesang schwankend und unsicher machen. — Die Chöre und das Orchester, letzteres unter der vortrefflichen Leitung des Herrn Hofkapellmeister Weigl, erwerben sich durch die höchste Präzision im Vortrage neuerdings die Achtung und dem Beifall aller Kunstfreunde.

Konzerte.

Herr Kraft, Sohn, Kammervirtuos Sr. Durchlaucht des Fürsten von Lobkowitz gab am 14. März eine musik. Akademie im k. k. kleinen Redouten-Saale. Nach einer vorausgeschickten sehr gefälligen Ouverture von Pär, spielte er ein großes, von ihm selbst erfundenes und von Herrn Kapellmeister Umlauf einsichtsvoll instrumentirtes Violonzell-Konzert und, nach einem eingelegten Duett von Nasolini, Variationen über ein russisches Thema von Bernard Romberg. Er zeichnete sich in beiden Tonstücken durch viele Gewandtheit, durch eine gute Bogenführung, vorzüglich in gehaltenen Tönen, durch einen geschmack- und gesangvollen Vortrag in allen melodiösen Sätzen, und durch einen überaus schönen Triller aufs vortheilhafteste aus. Die Komposizion des Konzerts giebt dem Spieler hinlängliche Gelegenheit sich in brillanten Passagen mancher Art, so wie im angenehmen fließenden Gesang zu zeigen. Die Varia-

tionen sind trefflich; wie man es von dem ersten Violonzell-Virtuosen unserer Zeit erwarten kann. — Das angeführte Duett von Nasolini, gesungen von den Demoiselen Klieber und Buchwieser, ist wohl geeignet, die Kunstfertigkeit der Sängerinnen zu zeigen, besitzt aber im übrigen gar keinen musikalischen Werth; der gezollte allgemeine Beifall gallt daher auch nur dem schönen Gesange beider Kunstlerinnen.

K. K. priv. Theater an der Wien.

Das unterbrochene Opferfest. Eine grose Oper in zwei Aufzügen, von F. X. Huber. Die Musik ist vom Kapellmeister Winter. (Am 17. März zum ersten Mahl auf dieser Bühne aufgeführt.)

Wir wollen nicht entscheiden, ob Mangel an guten neuen Opern die Direkzion bestimmt hat, dieses ältere Kunstwerk wieder an's Licht zu ziehen, oder ob der Vortheil des leichteren Einstudierens einer Musik, mit welcher schon jeder Zuhörer, um so mehr also das Opern-Personale selbst vertraut ist, uns den Genuß dieser noch immer sehr beliebten Winter'schen Komposizion verschaft hat; zu wünschen wäre es aber, daß, da es nun schon einmal angenommen ist, das Alte hervorzusuchen, die Wahl desselben jederzeit so erfreulich ausfiele. — Bei der allgemeinen Bekanntheit dieser Oper bedarf es wohl einer Exposizion des Stoffes eben so wenig als eines Urtheiles über den musik. Werth derselben. Die Aufführung allein ist es, welche eine nähere Beleuchtung fordert. Hier mussen wir nun zuerst der Dem. Henr. Teimer erwähnen, da die erste Vorstellung zu ihrem Benefiz gegeben wurde. Sie gab die naive Myrha mit vieler Liebenswürdigkeit. Mit dem wärmsten Gefühl, und mit gewählten zarten Koloraturen sang sie das schöne Duett mit Murney, und die beliebte Arie: Ich war wenn ich erwachte ꝛc. ꝛc., und bezeichnete eben so richtig in der Szene mit ihren Gespielinnen im 2ten Akt den höchsten Ausdruck der stürmenden Leidenschaft. Inniger Beifall lohnte ihren ausgezeichneten Fleiß, und ihr sichtbares Streben nach Vollendung. Herr Ehlers war Murney. Als ein studirter und routinirter Sänger führte er zwar diesen Part so durch, daß wir uns keinen direkten Tadel einzelner Stellen erlauben, aber doch auch nicht verhehlen können, daß uns der Kontrast zwischen den aus voller Brust kräftig — ja beinahe zu stark — ausströmenden Mitteltöne mit der lispelnden Höhe eben nicht angenehm auffällt. Mad. Campi erregte in der großen Bravour-Arie mit ihren grotesken Laufen und Springen allgemeines Erstaunen; da man es schon gewohnt ist, von dieser Sangerinn nur Töne zu hören, so hat es kaum befremdet, daß man von dem Texte nur hie und da ein Wort verstand. Herr Weinkopf hat als Inka recht brav gesungen; nur im Rezitativ verrieth er einige Schwäche. Herr Kainz (Mafferu) sang mit eben so wenig Gefuhl, als Geschmack, in seiner Arie im 1ten Akte sogar ziemlich falsch. Herr Teimer, Vater, stand als Oberprieser seinem Platze mit Wurde vor. Herr Laroche trug in der kleinen Rolle Roka's zur Ründuug des Ganzer bei, das, verbunden mit gut einstudirten Chören, und einer braven Orchester-Begleitung, wohl gelungen genannt werden kann.

Anzeigen.

Der als vielerfahrner Theoretiker, Komponist, und ausübender Künstler rühmlichst bekannte großherzoglich-hessisch-geistlich geheimer Rath, Herr Abt Vogler ist hier angekommen. Bei seiner Reise durch Linz gab er am 9. dieses in der dortigen Karmelitenkirche ein Concert spirituel auf der Orgel zum

Besten des Fonds der Gesellschaft adeliger Frauen zur Bef. d. Guten und Nützlichen. Die vorgekommenen Stücke waren: I. Abtheilung 1) Marsch der Seraphinen-Ordens-Ritter in Stockholm. 2) Marokanische Melodie des Glaubens-Bekentnißes, das in Afrika beim Leichenkondukt gesungen wird. 3) Benedicamus Domino kontrapunktirt. II. Abtheilung. 1) Flöten-Konzert, Allegro-Andante-Rondo. 2) Barcarolle de Venise, Lied eines Venezianischen Bootsmannes. 3) Händels Haleluja zu 2 Themata, fugirt mit einem noch einverleibten dritten Thema. 4) Jerichos Belagerung, a) Israels Gebet zu Jehova, b) Trompeten-Schall, c) Umstürzen der Mauern. d) Siegreicher Einzug. (NB. Beim Benedicamus und Haleluja wurde nach dem Simplifikations-System registrirt, und die volle Stärke von 450 Pfeifen mit Ausschluß von 594 Pfeifen erzielt) Wir zweifeln zwar nicht, daß Herr Abt Vogler auch uns das Vergnügen machen wird, sein meisterhaftes Orgelspiel bewundern zu können, davon ist jedoch noch nichts Gewisses bekannt.

Demoiselle Louise Pascal, Virtuosinn auf der Harfe, in Diensten Ihrer Kais. Hoheit der Prinzessinn Borghese, deren wir in unserem vorigen Blatte unter dem Korrespondenz-Artikel Linz erwähnten, ist bereits hier eingetroffen. Die musik. Akademie, in welcher sie sich hören läßt, wird nächsten Donnerstag, als den 25. dieses Abend um 7 Uhr im k. k. kleinen Redouten-Saale statt finden.

Anekdoten.

Schon hatte Benda Gotters Julie und Romeo ein halbes Jahr im Hause, schon hatte er alles Uebrige von seiner Composizion vollendet; nur die Arie: „Meinen Romeo zu sehn" fühlte er sich

nicht im Stande zu komponiren. So oft Gotter ihn erinnerte, antwortete er: „Was soll ich machen? Ich hab's noch nicht." — In einer Nacht, da er nicht schlafen konnte, ergriff ihn die Begeisterung: er sprang aus dem Bette, an's Klavier; schnell war die bewundernswürdige Musik hingeschrieben, und Benda lief froh im Zimmer umher und sang: „Meinen Romeo zu sehn!" Sein Pudel schmeichelte ihm; er er nahm ihn auf's Knie, spielte ihm die Arie vor und sagte: „Hättest du Verstand, Pudel, du würdest ausrufen: nun ist mein Herr unsterblich!" — Dann rief er seinen Bedienten. So schlaftrunken der Mensch war, mußte er seinem Herrn zuhören, der ihm die neue Komposizion vorspielte. Benda glaubte Thränen der Ruhrung im Auge des Bedienten zu sehen, umarmte ihn, warf sich in den Ueberrock, lief an Gotters Haus, pochte, lärmte, rief. Endlich sieht Gotter zum Fenster heraus. Sobald Benda ihn erblickt, stimmt er an: „Meinen Romeo zu sehn!" Gotter nöthigt ihn, herein zu kommen; „Nein," antwortete er, „nun will ich mich schlafen legen; aber morgen lauf' ich den ganzen Tag umher und sing' es der ganzen Welt vor." — Und er that es wirklich.

Klopstock war ein enthusiastischer Verehrer von dem berühmten Musiker Philipp Emanuel Bach.

Einst fragte er einen Fremden, der ihn in Hamburg besuchte:

„Haben Sie unsere ausgezeichnetsten Männer schon kennen gelernt?

Bis jetzt nur Einen: Sie.

„So müssen Sie zu unserm Bach gehn."

Bach? Ich achte zwar die Tonkunst und freue mich ihrer Erzeugnisse, aber —

„Besuchen Sie Bach," fiel Klopstock lebhaft ein: „Sie werden sie ehren und lieben, „und ihn auch."

Von dieser Zeitschrift wird jeden Sonnabend Nachmittags um vier Uhr ein ganzer Bogen ausgegeben. Man pränumerirt sich in Tendlers Buchhhandlung am Graben im Trattnerhof mit 16 fl. ganzjährig, und 8 fl. halbjährig für jedes Exemplar auf Druckpapier. Auf schönem Median-Schreibpapier kostet jedes Exemplar 24 fl. ganzjährig.

Nro. 13.

Wiener allgemeine muſikaliſche Zeitung.

Sonnabend den 27. März 1813.

Ein Wort über den Zuſtand der Muſik in Wien.

(Briefe eines Reiſenden.)

Lieber Freund!

Nun ſind es ſechs Monate, daß ich in Wien bin, und nun glaube ich ein Wort über die hieſigen Opern ſagen zu können. Ich habe manche artige Erfahrung gemacht, und kann dich verſichern, daß meine Kenntniſſe in der Muſik große Fortſchritte zu thun Gelegenheit hatten. Wien iſt ein wahres muſikaliſches Coliſeum, jedes ordentliche Haus hat ſeine Virtuoſen, und nicht ſelten wird man in Familienkreiſen mit der Meiſterſchaft irgend einer Klavierſpielerinn oder eines geſchickten Geigers bekannt, der, wenn er bey uns in Sachſen wäre, längſt hätte eine Kunſtreiſe unternehmen müſſen. Die Freuden an der Muſik ſind allgemein. Sie erhöht die Genüſſe der Fröhlichen und tröſtet bei den Klagen der Traurigen. Ich habe oft ein ſchmachtendes Fräulein bei der Guitarre überraſcht, die über die Untreue ihres Geliebten in ſchwärmeriſchen Tönen Gleims Lied „Falſch ſind die Männer alle“ mit ſanfter Schwermuth ſang. Kein Wunder, daß bei ſolchen glücklichen Auspizien die Oper ein beſonders günſtiges Schickſal hat. Ihre Zuhörer ſind von der gebildetſten Gattung, und die gebildete Gattung liebt nur Genüſſe höherer Art. Daher machen nicht alle Opern Glück. Was das Herz nicht anregt, und die Sinne nicht bezaubert, kommt und verſchwindet, und wenn es auch noch ſo ſchwierig und gekünſtelt iſt. Was blos Liedeley iſt, und ohne Charakter blos klingt und leyert, hat ein ähnliches Schickſal. — Das Wiener Opernpublikum hat feine und zarte Ohren, was dieſen ſchmeichelt muß neu, lieblich und intereſſant ſeyn. — Die hieſigen Compoſiteurs haben dieſes aus dem Fundament ſtudiert. Daher Weigels Ruhm und Gyrowetz Beliebtheit; die Schweizerfamilie und der Augenarzt leben in aller Herzen, und feyern bei jeder Aufführung einen neuen Triumph. Bald werden dieſe Meiſter eine ganz neue Schule bilden, die ſich ſo edel als jede andere auszeichnen wird, und die man mit Recht die Wiener Schule, die Schule des Lieblichen und Herzlichen wird nennen können.— Dabei, daß die hieſigen Einwohner ihre einheimiſchen Tonſetzer ehren und lieben, ſind ſie aber nicht taub gegen die andern. Sie ſchätzen die franzöſiſche Muſik, aber zur blinden Abgötterey derſelben, wie man das im Ausland oft gehäßig ausſtreute, treiben ſie es nicht. So ſah ich mehrere Opern untergehen, die trotz ihrer franzöſiſchen Herkunft ein ganz deutſches Grabmahl fanden, und wie die Oper Nephtali nur zwey Vorſtellungen erlebten. Hier imponirt nicht der Nahme noch das Geburtsort einer Sache mehr; — was ſchlecht iſt, gleichviel von wem und woher, geht hier den Weg alles Schlechten. — Die Lieblingsopern der ausländiſchen Muſik ſind Aſchenbrödel und Johann von Paris; beyde ſind die Toiletten-Kompoſizionen unſerer Damen, und mancher junge Herr trillert ihre Arien als das Frühgebet zu den Muſen, wenn er aus dem Bette ſteigt. Das zeigt doch Sinn und Anhänglichkeit für das Schöne und ein empfängliches Gemüth für das himmliſche Reich der Töne. — Auch die vaterländiſchen Opern haben ein gleiches günſtiges Schickſal: Mozart! Mozart! iſt das Loſungswort der Wiener muſikaliſchen Welt. Zwar jubeln bei ſeinem Nahmen alle

Freunde der Tonkunst, aber mit mehr Achtung, als hier in Wien, mit mehr Rührung werden wohl schwerlich seine Zauberflöte und sein Don Juan gewürdigt werden. Der Wiener ist stolz diesen musikalischen Schiller sein Eigenthum nennen zu können, und würde diesen Zufall nicht mit dem Besitz aller gegenwärtigen Komponisten vertauschen wollen. Diese Verehrung geht so weit, daß es gefährlich ist, ihn blind zu kopiren; man kennt Mozarts Styl so ganz, daß jeder Versuch ihn zu plündern sogleich stark geahndet wird; ich möchte sagen, jeder Laye schreyt bei dem Anklang irgend einer Morzart'schen Idee in den neuen Werken, in welchen sich oft Mozart und Gluck, Haydn und Cherubini begegnen: Laßt jedem das Seine, das ist aber Mozart, den laßt mir vollends ungeschoren! — In der That, viele unserer jüngern Komponisten entlehnen so gerne; es ist gut, wenn man darauf ein aufmerksames Ohr hat! Ein schlechtes Bild soll mit guten Perlen um so weniger verziert seyn, wenn diese Perlen noch gestohlen wurden. —

Du hast mich in deinem letzten Briefe gebeten, zu sagen, was Spontini auf die Wiener für einen Eindruck machte: ich möchte sagen, er hat hier seine wärmsten Freunde gefunden. Die Vestalinn ist eins der Lieblingsstücke dieses großen Komponisten und Ferdinand Cortez hat sich in die Gallerie jener großen Werke gestellt, wo Schönheit, Fülle und Größe mit einander wetteifern. Nächstens ein Mehreres. Ich bin nicht geneigt ein bloßer Lobredner dieses dankbar empfänglichen Wiener Publikums zu seyn, ich will auch versuchen seine Schwächen zu schildern und das in dem folgenden Briefe.

(Fortsetzung in der nächsten Nummer.)

D. R. — r.

Konzerte.

Madame Harlas und Herr Heinrich Bärmann gaben am 18. März im k. k. kleinen Redouten-Saale ihre zweite und letzte musikalische Akademie. Erstere sang eine Arie von Nasolini, und eine Arie mit obligatem Klarinette von Riotte. Die ausgezeichneten Verdienste dieser herrlichen Sängerinn sind in diesen Blättern schon mehrmals gerühmt worden, auch werden wir noch in Zukunft schönere Gelegenheit haben, sie zu würdigen, da diese Künstlerinn in der Oper von dem hiesigen Publikum noch nicht Abschied genommen hat; wir bemerken also hier nur, daß ihre heutige Kunst-Produkzion ihren Talenten Ehre machte. Herr Bärmann, der in der letztgenannten Arie Mad. Harlas akkompagnirte, spielte ein Klarinett-Konzert von Kramer aus Es-dur (in der Ankündung vorgeblich F-moll). Wenn wir seine Virtuosität blos aus seinem heutigen Spiele zu beurtheilen hätten, so würden wir an ihm eben keine große Meisterschaft erkennen, da die Komposizion gar nicht geeignet war, diese gehörig zu entwickeln. Wir getrauen uns zu behaupten, daß jeder mehr als mittelmäßige Klarinettist dem Vortrage dieses Konzerts gewachsen sey. Auch von Seite seines Spieles müssen wir gestehen, daß die Manier einzelne Figuren abwechselnd zuerst volltönend und dann wieder sehr leise mit zurückgehaltenem Athem vorzutragen, und so die Täuschung hervorzubringen als ob ein fernes Echo den Gesang nachahmte, zwar mäßig angewendet frappant und angenehm wirkt, eine zu häufige Wiederholung dieser Manier, aber wie wir sie dießmal (mehrmals ganz am unrechten Platz) zu hören bekamen, Ueberdruß erregt, und dem Künstler den Vorwurf der Monotonie zuzieht. Die Einleitung zur heutigen Akademie machte eine Ouverture von J. P. Pixis in D-moll; ein klar gearbeitetes und auf imponirende Effekte berechnetes Tonstück, womit wir auf eine erfreuliche Art die Bekanntschaft eines jungen Komponisten machten, den wir bisher nur als ausübenden Künstler kannten. Herr A. Seidler hatte die Gefälligkeit für die Konzertgeber ein Adagio und Rondo von seiner Komposizion auf der Violine vorzutragen; sein treffliches Spiel hat sich erst im Rondo schön entwickelt.

Auch Madame Auenhein, Sängerinn der K. K. Hoftheater, hat es für gut gefunden, das hiesige Publikum am 21ten März mit einer musikalischen Akademie zu unterhalten. Vermuthlich hat der Mangel an Gelegenheit sich in der Oper nach Wunsch auszeichnen zu können, und der Drang sich auch im Pianofortespiel hervorzuthun, sie zu diesem Unternehmen verleitet. Dieser doppelte Zweck ist wohl sehr schön, aber vor einem so gebildeten Publikum, dem sowohl im Gesange als auch im Pianofortespiel von den größten Meistern die herrlichsten Genüße dargeboten werden, schwer zu erreichen; um so weniger von Mad. Auernhein, über deren mittelmäßigen Werth als Sängerinn man längst entschieden hat, und deren Talente als Klavierspielerinn eben auch keine Auszeichnung verrathen. Nachdem das Orchester Cherubinis Ouverture aus Faniska ausgeführt hatte, spielte sie mit Madame Auernhammer ein Duokonzertant (Doppelsonate) von Steibelt aus Es-dur. Schon die Wahl dieses Musikstückes befriedigte nicht. Für's erste wäre es schicklicher gewesen, ein Doppelkonzert mit Begleitung des Orchesters zu wählen, um den unvortheilhaften Kontrast zu vermeiden, den zwei isolirte Pianoforte, mit einer vorausgeschickten großen Instrumentalmusik nothwendig hervorbringen muß. In den Werken eines Dussek und anderer Meister hätte die Konzertgeberinn die besten Muster gefunden. Hierdurch hätte sie dann auch dem Vorwurfe begegnet, daß die gewählte Doppel-Sonate zu wenig schwierig sey, um damit große Kunstfertigkeit an den Tag zu legen. Die Ausführung selbst ließ, besonders im zweiten Satze, in Rücksicht der Deutlichkeit, Präzision und Delikatesse des Vortrags vieles zu wünschen übrig. Was jedoch die Deutlichkeit betrifft, so trägt hieran wohl der schaale Ton des Instruments, dessen sich Mad. Auernhammer bediente, und ein übermäßiger Gebrauch der Dämpfung großentheils die Schuld. Alle diese Mängel waren in Beethovens großen Konzerte in C moll noch mehr fühlbar. Mad. Auernhammer zeigte in dessen Vortrag, daß der veredelte Zeitgeschmack auf ihr Spiel wenig Einfluß genommen habe. Dieses ist wohl fertig, und sicher,

wie man es von einer so lange geübten Klavierspielerinn erwarten kann; allein ohne Licht und Schatten, ohne Nüanze, blos schulgerecht, mithin der genialischen Komposizion nicht entsprechend. Die von Mad. Auenhein vorgetragenen Gesangstücke waren: Ein Duett von Cimarosa aus der Oper: Gli Orazi e Curiazi gesungen mit Mad. Schönberger, und die beliebte Cavatine aus Zingarellis Giulietta e Romeo: Ombra adorata aspetta ꝛc. ꝛc. Ersteres fiel, so weit es die beschränkte Höhe Mad. Auenheins erlaubte, ziemlich gut aus; letztere mißlang gänzlich; Mangel an Umfang, Undeutlichkeit, und Geschmacklosigkeit in den Koloraturen, ja selbst verfehlte Passagen verbanden sich, um uns den Genuß dieser wirklich beliebten Cavatine zu verleiten.

Notizen aus fremden Blättern.

Prag. Wir sehen einer ganz neuen Organisazion unserer Oper entgegen, welche von Ostern bis Anfangs September suspendirt wird, um dann mit desto höherem Glanze wieder zu erscheinen. Der rühmlichst bekannte Kapellmeister, Herr Karl Maria v. Weber übernahm die Organisazion derselben als neu engagirter Opern-Direktor des königl. ständischen Theaters. Sein großer Ruf im Auslande, den er vergangenes Jahr auch bei uns durch Aufführung mehrerer ausgezeichneter Werke seines Genies tief und ruhmvoll begründete, erwarben ihm ein unbeschränktes Zutrauen; jeder Kunstfreund wünscht sich zu dieser kaum gehoften Acquisition Glück, und erwartet von seinem großen Talente und geprüften Erfahrungen im Opernwesen mit vollem Rechte die schönsten Resultate.

Gratz. Am 20. und 27. Febr. d. J. gab Herr Rode, erster Violinist Sr. Maj. des Kaisers von Frankreich, und Mitglied des kaiserl. Conservatoriums zu Paris, seine beyden Konzerte.

Mit den Vorzügen seiner musikalischen Dichtun-

gen vortheilhafteſt bekannt, und durch den Ruf ſeines hohen Verdienſtes als Künſtler in die geſpannteſte Erwartung geſetzt, ſtrömte das Publikum in zahlreichen Schaaren herbey.

Das erſte Konzert im Redoutenſaale enthielt: 1) Die Ouverture aus der Zauberflöte. 2) Eine Arie, geſungen von Mad. Haradauer. 3) Ein neues, dem muſikaliſchen Publikum noch unbekanntes Konzert von Rode. 4) Die Ouverture aus Johann von Paris. 5) Eine Arie, geſungen von Herrn Hiller, und 6) Variazionen von Herrn Rode.

Das zweite Konzert, auf hohes Verlangen im Theater, enthielt: 1) Eine Symphonie von Beethoven. 2) Ein Violin-Konzert von Rode. 3) Eine Arie von Righini, geſungen von Mlle Schikaneder. 4) Die Ouverture aus Lodoiska. 5) Variazionen von Rode. 6) Ein Terzett aus Pär's Sargino, geſungen von Madame Haradauer, Mlle. Schikaneder und Herrn Blum, und 7) Eine Polonaiſe von Rode.

Erkenntlich gegen die ausgezeichnete Liberalität der Theater-Direkzion, welche ihm zu obigen Konzerten zwey Theatertage ohne Anſpruch auf die ſonſt feſtgeſetzte Entſchädigung abgetreten hatte, und aus Achtung gegen das Publikum, ſpielte Herr Rode den 5. März im Theater zwiſchen den Akten ein Quartett und Variazionen.

Das Orcheſter hat die Gegenwart des ausgezeichneten Künſtlers durch ein kräftiges Zuſammengreifen und einen ſchön bewirkten Einklang des Ganzen gefeyert. Das oben erwähnte Perſonal der Oper hat durch ſeine Mitwirkung eben ſowohl die Achtung für ihn als das eigene Kunſtverdienſt bewährt. — Nun zu Rode.

Wir haben den großen Künſtler gehört. In ſeinem Tone liegt eine Kraft, Reinheit und Fülle, die ſich der geläutertſte melodiſche Sinn auf dieſem Inſtrumente nicht wohl höher zu denken vermag. Seine Bogenführung hat ſich die ſtrengſte Schule ſo angeeignet, daß ſie bey der größten Freiheit und Manichfaltigkeit in der Bewegung, und ſelbſt bey dem ſchärfſten Kontraſte in den Stricharten ſich nie

von der Regel entfernt. Er bedient ſich des ganzen Bogens bis zu den beyden Endpunkten, und bringt in allen Abſtufungen einen Effekt hervor, der zur lauteſten Bewunderung hinreißt.

In ſo hohem Grade Meiſter ſeines Inſtruments gab er uns in ſeinem Spiele eben ſo viel Zartheit und Größe. In ſeinem Rondo ergriff er uns durch Grazie und den Zauber der holdeſten Lieblichkeit. Das Adagio trägt er mit der größten Einfachheit vor. In ſeinen gehaltenen Tönen herrſcht eine ſo hohe Reinheit, daß in denſelben manchmahl ſogar der harmoniſche Dreyklang vernehmlich wurde. Verzierungen, die nur das Gehör des Profanen beſtechen, hat ſein Spiel nicht, denn vor ſolcher Kunſt ſind ſie eitle Tändeley. Er vermied ſie erhaben über ſolche kleinliche Mittel, und ſchmückte ſein Spiel nur mit ſolchen die der reinſte Geſchmack diktirt. Wer die Kunſt mehr in der Löſung ſchwerer Aufgaben als im Geiſte und in der Grazie des Vortrags erkennt, mußte auch hier ihm huldigen, denn er trug auch das Schwerſte mit der größten Klarheit vor, daß die kleinſte Note dem entfernteſten Gehöre nicht entgieng.

Seine Kompoſizionen ſind hauptſächlich darauf berechnet, den größten Vorzug der Violine vor den übrigen Inſtrumenten, den Ton in ſeinem ſchönſten Glanze zu zeigen. Deßwegen ſcheint er auch wenig Rückſicht auf Paſſagen zu nehmen, die ſich nur allein durch die Fingerfertigkeit auszeichnen können. Der Wechſel der Applikatur oder Poſizion, worin ihm eigentlich eine Art Erfindung zukömmt, wird von ihm mit einer Genauigkeit und Mäſſigung in Ausübung gebracht, die ſeinen Nachahmern in dieſer Manier um ſo mehr zu empfehlen iſt, als dieſer Wechſel im Fingerſatze vielfältig in Affektation und ins Kleinliche auszuarten beginnt.

Was er des ſchon Bekannten ſeiner muſikaliſchen Kompoſizionen ſpielte, z. B. die Variazionen aus E-dur, gewann durch ſeinen Vortrag das höchſte Intereſſe. In ſeinen neuern Werken, wovon wir in Nr. 3 des erſten Konzerts ein Allegro in B-dur, Adagio in C-dur, Rondo in E-moll, mit Ueber-

gang in E-dur, das Neueste vernahmen, waltet eine hohe Kraft und eine reiche Fantasie.

Selbst Schönes und Herrliches schaffend, faßt er eben so wahr und lebhaft den Geist unserer großen Meister der Tonkunst auf. In einer zahlreichen Versammlung achtungswürdiger Kunstfreunde spielte er, aus blosser Urbanität und Achtung gegen sie einige Quartetten von Mozart und Haydn. Treu der Genialität des Ersten, und schwärmend in der liebenswürdigen Laune des Andern war sein Spiel kein alleiniges stolzes Erheben und Glänzen, sondern ein freundliches Anschmiegen an den Geist und Charakter des Ganzen. Wir haben in seinem sanft verschmolzenen Spiele Mozarts Originalität und den Geist des alten Vaters der Harmonieen im ganzen Umfange gehört, wie das Ideal ihnen selbst vorschweben mochte.

Herr Rode bewährte sich als ein klassischer Künstler, der unabhängig vom Wechsel des Zeitgeschmacks von bleibendem Werthe seyn wird, denn seine großen Vorzüge liegen im Wesen der Kunst.

Wie gerecht man seinen Werth anerkannte, und welche hohen Eindrücke sein Spiel in allen für die Kunst fühlenden Herzen zurückließ, bewies dieses gebildete Publikum durch seinen lautesten Beyfall.

Tief betrauernd, daß solche Töne verhallen, und solche Kunst mit der Menschennatur des Künstlers ein Schicksal theilen muß, übergab man ihm am Abende einer Kunstfeyer vor zahlreichen gebildeten Freunden zum Andenken an die Stunden dieses schönen Genusses folgendes Gedicht:

Hoheit der Kunst.

An Rode.

Von ew'ger Harmonie, vom ewig Schönen
  Und von des Spärenlebens höchster Lust,
Führt sie in Bildern und in süssen Tönen
  Der Ahnung Hochgefühl in unsre Brust.

Aus ihrer Heimath goldgestirnten Zelten
  Stieg sie herab im herrlichsten Beruf,
Zu herrschen in den schönen hehren Welten,
  Die sich des Menschen Geist in sich erschuf.

Der Seele Adel und die höh're Weihe
  Der Menschnatur (?) gibt sie, die Königinn,
An ihre Priester, an die edle Reihe
  Der Fühlenden mit Göttergroßmuth hin.

Dir, Rode, dem die Holde ihre Leyer
  Der blonde Musengott das Plectrum lieh,
Dir sey dies Blatt Erinnerung der Feyer
  Die du uns gabst. — Vergessen wirst du nie.

Kollmann.

Würzburg. Der verdienstvolle Kapellmeister Witt hat eine große Kantate in vier Abtheilungen unter dem Titel: die Menschenalter vollendet. Alle Kenner sind darin überein gekommen, daß dieses Werk ein vollendetes Meisterstück sey. Wir haben es im vorigen Monat am großherzoglichen Hofe gehört und der Bewunderung war kein Ende. Der Dichter, dessen Nahmen bis jetzt unbekannt seyn soll, hatte sich vorgenommen die günstigsten Momente für die Tonkunst aufzuführen und der Kompositeur hat sie glänzend benutzt.

Was besonders interessant seyn dürfte ist die neue Singschule unter dem Domvikar und Chorbirektor Seufert. Dieser Biedermann, dessen Bemühen so anspruchlos ist, daß er nicht etwa eitel damit prahlt, hat eine Singschule errichtet, desgleichen in ihrer Vortrefflichkeit in Deutschland wohl wenige seyn werden. Er, der selbst einer der vorzüglichsten Tenoristen Deutschlands ist, wußte auch wohl welche Kraft in der menschlichen Stimme liegt; seine Scholaren sind wahre Künstler, viele sind so geschickt, daß sie selbst wieder Unterricht geben, und mit dem Gelde, das sie erhalten, (es sind meist dürftige Kinder), ihre armen Eltern unterstützen. —

Zürch. Hier haben bisher zwey musikalische Gesellschaften bestanden; die Zürcher Musikschule und der Musik-Saal. Beyde haben sich nun seit dem Anfang dieses Jahres vereinigt und bilden nun einen großen musikalischen Künstlerverein, an dem Lehrer und Scholaren, Meister und Dilettanten, jedes in seiner Sphäre, einen nicht geringen Antheil haben. Schon haben sie eine musikalische Bibliothek errichtet, die Tausende gekostet hat, nun schreitet man die Mei-

sterwerke aller Kompositeurs von Europa zu sammeln, wodurch eine Musikaliensammlung entstehen dürfte, wie bisher Deuschland noch keine hatte.

Rezensionen neuer Musikalien.

Fantaisie pour la Pianoforte composée et dediée — — par L. v. Beethoven Oeuv. 77 à Vienne chez Jean Cappi.

So oft die Rede von neuen Beethoven'schen Musikstücken ist, wird fast jeder, der mit Herrn B—s Kompositionen nur einigermaßen vertraut ist, dieses neue Stück sich unter einer zweifachen Beziehung vorstellen; 1) als ganz originell in seinen Harmonien, Form und Modulazionen 2) als sehr schwierig in der Ausführung. Dieser doppelten Erwartung entspricht obige Fantasie vollkommen. So abgebrochen und unzusammenhängend auch ihre einzelnen Sätze auf den ersten Anblick scheinen, so stehn sie doch in der schönsten harmonischen Verbindung, und bilden ein herrliches Ganzes, das man nicht anstehen würde, als Muster von Fantasien aufzustellen, wenn es nicht dem Charakter und der Wesenheit dieser Musikgattung widerspräche, ihr eine bestimmte Form vorzeichnen zu wollen.

Diese Fant. fängt mit einem Theil der G-moll-Skala an, welcher im Basse beantwortet wird. An und für sich ist dieser Anfang zwar uninteressant; doch ist er die Basis der ganzen Fantasie, und auch für den Klavierspieler, der diese aus dem Gedächtniß (recht eigentlich als die Geburt des Augenblicks) vorträgt, sehr passend. Es gewinnt den Anschein, als wäre der Spieler noch unentschloßen, womit er beginnen soll. Gleich darauf folgt eine Cadenz gleichfalls in G-moll, und auf diese abermahls eine Skala und Cadenz in F-moll, welche sogleich in einen harmonischen Mittelsatz in Des-dur übergeht. Dieser wird durch eine längere Skala aus As-dur unterbrochen, tritt aber dann gleich wieder ein, und führt mittelst des Quint-Sexten Akkordes nach B-dur.

Wieder eine lange Skala ab- und aufwärts aus F-dur. Nun fängt der erste Satz in B-dur ($\frac{4}{4}$ T. Allegro) an, der aber nur 10 Takte dauert, und sodann im Es-Akkord verhallt. Hier tritt abermahls die Illusion des Improvisirens ein; es scheint als hätte der Spieler plötzlich den Faden der Ideen verloren, und als suchte er ihn in den folgenden aufgelößten Akkorden, mit welchen die Vorbereitung zu den nächsten Allegro con brio (D-moll, $\frac{4}{4}$ T.) geschieht. Dieser Satz ist, wegen seiner vielen Sprünge und Akkorde etwas schwer mit Präzision auszuführen. Er schließt mit einem enharmonischen Akkord, der sich in den Terz-Quarten-Akkord der Tonleiter As-dur auflößt, und so den Uebergang in das Adagio in As-dur bildet, welches, im fünften Takt durch eine kleine Skala in B-moll unterbrochen, nach Fis-dur und H-moll modulirt. Ein kurzes Presto führt dann in ein Piu Presto ($\frac{6}{8}$ T. H-moll), worinn der Baß durch 14 Takte fis behält, während die rechte Hand verschiedene Akkorde anschlägt. Dieser Satz wird dadurch sehr glänzend heraus gehoben, wenn man darin aus dem p.p. in einer gleichen Abstuffung bis in das ff. übergeht. Der hierauf folgende Satz ist wohl der schwierigste im ganzen Werke. Der Komponist mag dieß auch selbst eingesehen haben, da er es für dienlich hielt, der Verlegenheit der Spieler durch die mehrmalige Vorzeichnung des Fingersatzes zuvorzukommen; letzterer kann sich jedoch versichert halten, daß der Effekt die Mühe des Einstudirens, und die auf den Ausdruck gewendete Sorgfalt reichlich lohne. Mittelst des Quint-Sexten-Akkordes der Tonleiter H-moll geschieht hierauf die Einleitung in das vorige Adagio, in dessen dritten Takte der Quint-Sexten-Akkord der Tonleiter C-dur herrlich überrascht. Nach wenigen Takten fällt endlich ein fünfstimmiges Thema (H-dur, $\frac{2}{4}$ T., Allegretto) ein, das, so wie seine 8 folgenden Variazionen ganz den Stempel der Beethoven'schen Originalität an sich trägt. Letztere sind durchaus neu; selbst der erfahrenste und strengste Kunstkenner wird darin keine Reminiszenzen auffinden. Sehr frappante Effekte machen die 3te und 7te; desto gesangreicher und gemüthlicher sind da-

gegen die 4te und 5te. Die 6te, worin der Baß das Thema führt, widerſpricht nur in der Form der erſt gerühmten Originalität, da es gewöhnlich iſt, zur Abwechslung das Thema auch einmahl in den Baß zu legen; die Begleitung in der Oberſtimme iſt aber hier ganz eigen, ſomit auch die Var. neu. Beſonders empfehlen wir den Spielern die genaue Beobachtung des sforzato des letzten Achtels in einigen Takten dieſer (der 6ten), ſo wie das sforz. des 2ten und 5ten Sechzehntels jedes Taktes der 7ten Variazion. Nach dieſen folgen wieder mehrere Skalen, deren vorletzte nach C-dur einlenkt, aus welchem Tone noch eine achte Var. anfängt, aber bald wieder nach H-dur übergeht. Hier wird die Idee der 7ten Var. nochmahls ergriffen und ausgeführt. Das Thema fängt dann 4 ſtimmig Adagio wieder an, und nach einigen überraſchenden Akkorden ſchließt endlich die Fantaſie mit der eine Oktave ausreichenden Skala aus H-dur in der Gegenbewegung, wobei der Baß erſt im halben Laufe der Oberſtimme eintritt, und mit dem einzelnen contra-h endigt.

Der Stich dieſes auf braunem Papier aufgelegten Nachdrucks der Leipziger Original Ausgabe iſt weweder rein noch korrekt; Fehler, die um ſo weniger nachgeſehen werden können, als im gegenwärtigen, und in ähnlichen Fällen, wo der Verleger kein Honorar zu tragen hat, daher ſeine Auslagen ſich blos auf die Auflage beſchränken, billig vorausgeſetzt werden kann, daß auf dieſe eine deſto größere Sorgfalt verwendet werde. Zum Beweis der Unkorrektheit und zum Vortheil der Beſitzer dieſer nachgedruckten Fantaſie folgen nachſtehende Berichtigungen:

Seite 4., Zeile 4., Takt 2. ſoll im letzten Achtel e ſtatt cis ſeyn; S. 7. Z. 5. letzten Takt iſt gis ſtatt fis zu leſen; S. 8. Z. 4 iſt die erſte Note des letzten Takts im Baſſe cis; eben ſo heißt S. 8. in der letzten Zeile die erſte Note gis nicht fis; S. 8. Z. 5 T. 3. iſt in der Oberſtimme cis ſtatt ais zu leſen; S. 10. Z. 4 T. 8 heißt die vorletzte Note cis ſtatt his; S. 10. Z. 4 fehlen gleich anfangs die Kreutze in beiden Stimmen, und der zweite Akkord muß ſo heißen wie der erſte im nächſten Takt; S. 11. Z 1 T. 1 gehört das Auflöſungs-Zeichen zu a, nicht zu h.

Der Sänger.

Romanze.

Die Göttinn heller Morgenröthen
Begann in Oſten ihren Lauf,
Und tauſend ſanfte Lüftchen wehten
Und tauſend Blumen gingen auf.
Da ſchritt ein Mädchen durch den Garten
Da rief ich „Mädchen lieb und ſchön,
Willſt du nicht auf den Sänger warten?
Willſt einſam durch den Frühling gehn?“

„O wandle mit mir durch die Wieſen,
Dahin, dahin durch's Morgenroth,
Wo ſich die Knoſpen hell entſchließen,
Die jetzt kein wilder Froſt bedroht;
Ach! Kränze ſollſt du dort mir weben,
Mir Huldgöttinn und Muſe ſeyn,
Nur flechte in mein ſtilles Leben
Die Blume deiner Liebe ein.“

Sie lauſchte lächelnd meinem Worte,
Das mächtig ihr zum Herzen drang,
Und ſie verweilte an der Pforte,
Anſtimmend fröhlichen Geſang.
Da trat ich raſch aus meiner Hütte,
Da both ſie freundlich mir die Hand,
Und, treu des Liebens ſchöner Sitte,
Durchzogen wir das Frühlingsland.

Mit Blumen war die Welt behangen,
Die Sonne lächelte ſo ſüß,
Und tauſend Nachtigallen ſangen
In dieſem Maien-Paradies.
Und unſre Liebe ſchuf die Räume
Der Welt und, zum Elyſium,
Und jedes Thal voll Blüthenbäume
Zum anmuthreichen Tempe um.

Doch ach! ein braungewebter Schleyer
Umflog des Himmels blaues Zelt,
Und es erloſch der Sonne Feuer,
Und öde Nacht umzog die Welt,

Und Stürme rollten durch die Lüfte,
Und Blitze zuckten rings umher,
Dem finstern Schoos der Felsenklüfte
Entstieg der Stürme wildes Heer.

Da schütterte ein innres Beben
Durch der Geliebten warme Brust,
Erstarret war ihr junges Leben
Entflohn die zarte Frühlingslust.
Sie bog ihr Haupt wohl traurig nieder
Zu mir, der zitternd sie umschloß
Und lispelte: „Wir sehn uns wieder!“
Und riß sich weinend von mir los.

Nun zog ich einsam in die Ferne,
Und seufzt' in meinem trüben Sinn:
„Ihr meines Glückes goldne Sterne
Wohin seyd ihr entflohn? Wohin?
Will keiner aus den Wolken steigen,
Aus seiner dunkeln Hülle gehn,
Um mir das schöne Land zu zeigen,
Wo Liebende sich wieder sehn?

Vergebens sandt' ich meine Klagen
In alle Fernen sehnend aus,
Es wollte mir kein Morgen tagen
Und dunkel blieb des Himmels Haus.
Doch eine Stimme lieb und leise
Klang aus der öden Nacht hervor,
In des Gesanges sanfter Weise
Trank süßen Trost mein lauschend Ohr:

„Du mußt die Ketten kühn zersprengen,
Du mußt dem süßen Schmerz entfliehn,
Und mit der Laute goldnen Klängen
Hinaus ins Land der Freyheit ziehn;
Dort huldige dem Gott des Schönen
Und seinen Priesterinnen nur,

Denn fest vereint mit den Kamönen
Sind Liebe, Einfalt und Natur.“

Die Stimme schwieg. Mit meiner Laute,
Der ich in süßen Harmonie'n
So Schmerz als Wonne jetzt vertraute,
Zog ich durchs freye Leben hin,
Und wieder kamen Morgenröthen
Und lächelten am Sternenzelt,
Und neue Frühlingslüfte wehten,
Und wieder heiter ward die Welt.

So zog ich rüstig fort. Durch Felder
Und Blumenauen ging mein Weg,
Bald über Klippen, öde Wälder
Trug mich ein freyer, luftger Steg.
Und meiner Laute goldne Klänge
Ertönten lustig für und für,
Durch dithyrambische Gesänge
Verkürzt' ich meine Wandrung mir.

Und wie die Sonn' am Abend nieder
Ins blaue Reich der Fluren sank,
Da hört ich helle Harfenlieder
Und süß melodischen Gesang;
Und eilig flog ich in die Sträuche
Zur Quell der Melodieen hin,
Entfaltete die Blüthenzweige,
Und spähte nach der Sängerinn.

Ach! die Verlorne war's — die Traute
Die in den Rosenbüschen stand!
Jetzt traf ihr Auge mich — die Laute
Entrauschte ihrer schönen Hand,
Verklärung schwamm in ihren Blicken —
Ich nahte mich der Künstlerinn,
Und sank im heiligen Entzücken
An ihren keuschen Busen hin.

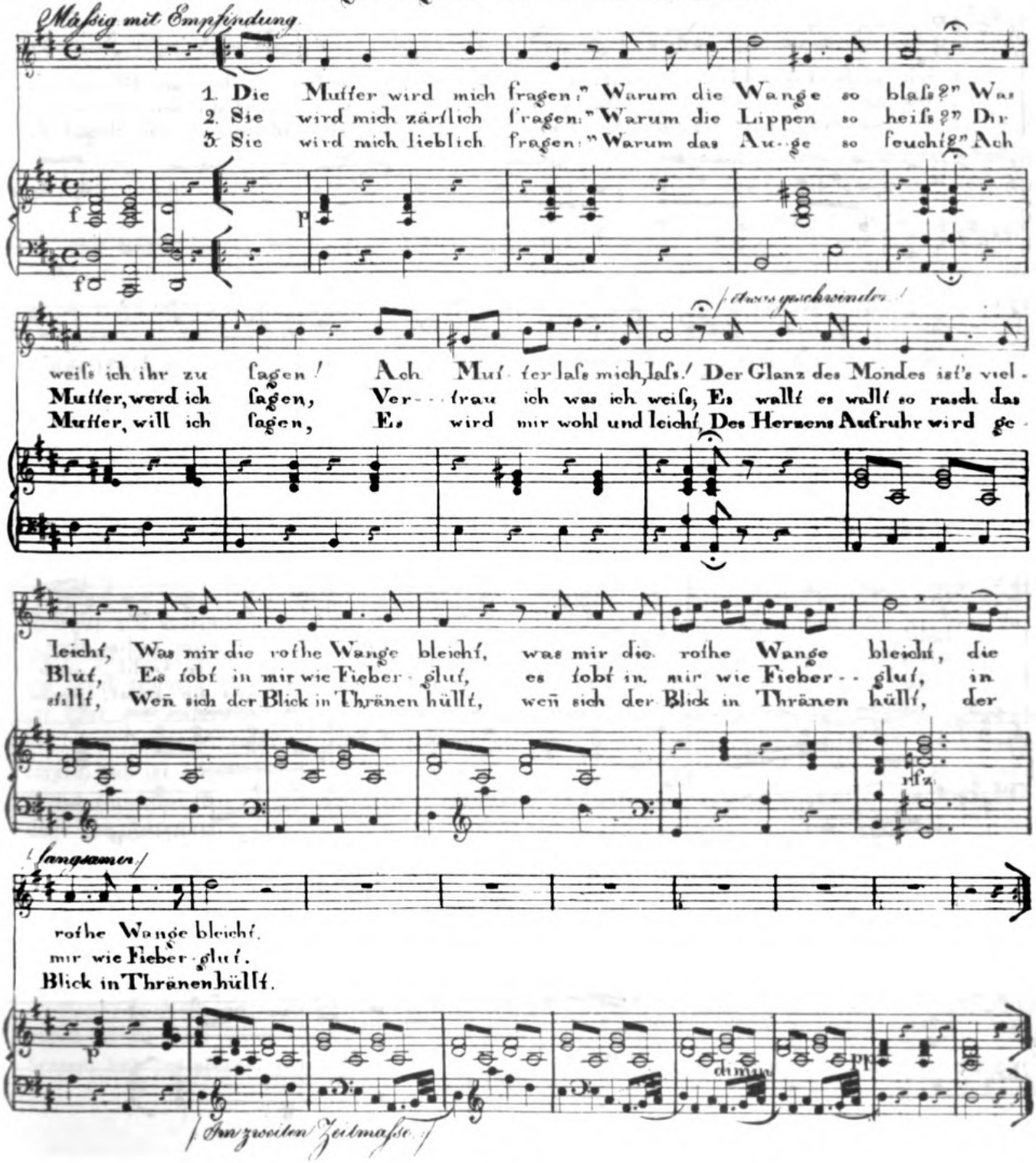
— st — n.

Nachricht. Dem. Therese Demar, Kammervirtuosinn (auf der Harfe) J. Maj der Kaiserinn von Frankreich, und Dem. Tognini, Virtuosinn auf dem Waldhorn bei der Kapelle des Fürsten Kurakin sind hier angekommen, und werden nächsten Donnerstag als den 1. April um die gewöhnliche Mittagsstunde Konzert im K. K. kleinen Redouten-Saale geben.

Hierzu die erste musikalische Beilage.

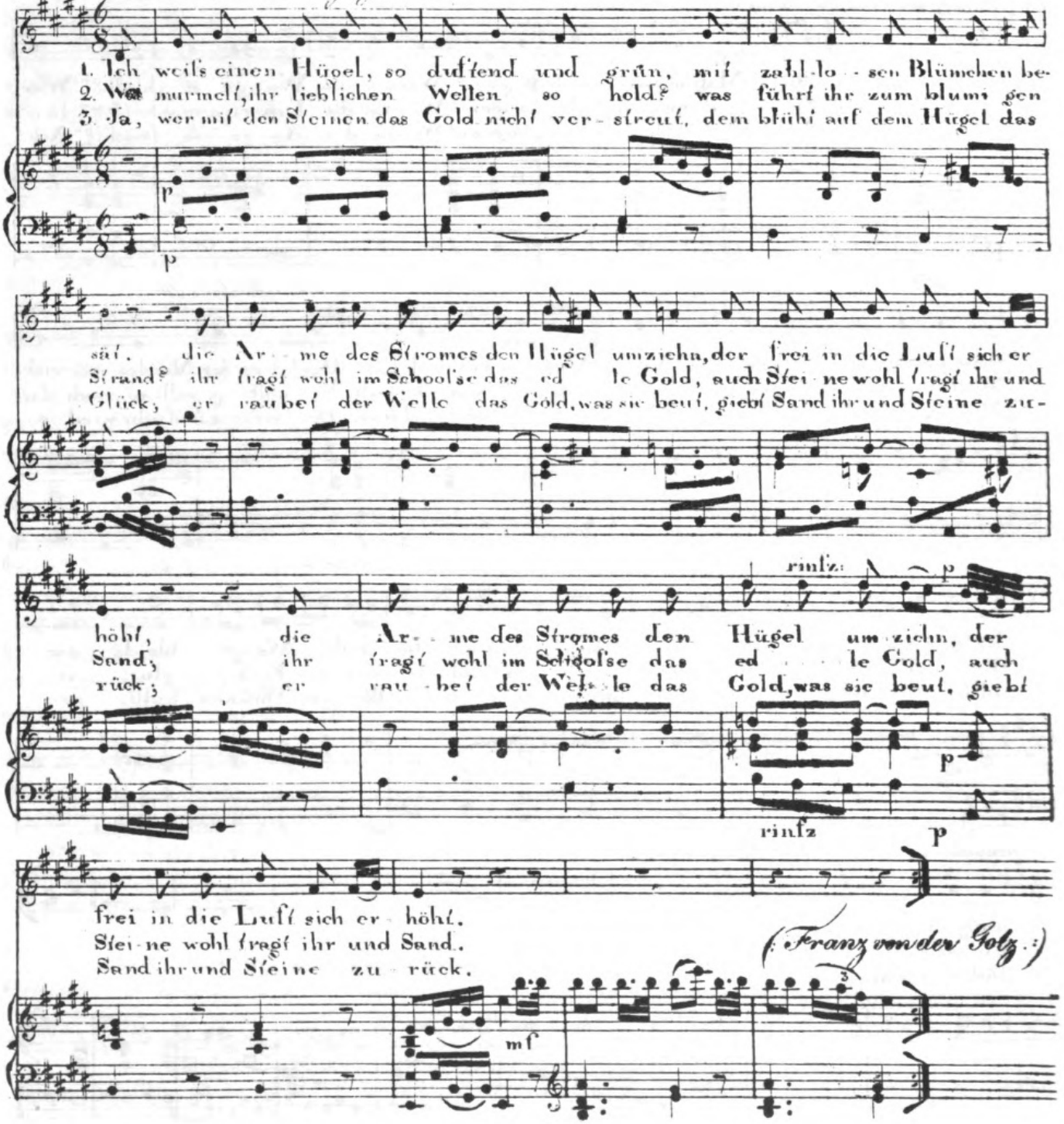
Das Lied der kleinen Anna

Mit Begleitung des Piano-Forte von Joh. Fuss.



Gegenwart.

Leicht und heiter, doch nicht zu geschwind.



Nro. 14.

Wiener allgemeine musikalische Zeitung.

(Sonnabend den 3. April 1813.)

Schubarts Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst.

Wir besitzen hier in Wien ein Werk unter dem verstehenden Titel, welches vor einigen Jahren bey Degen herausgekommen ist, und das eine größere Verbreitung verdient, als es bereits erhalten hat. Der bereits vor zwanzig Jahren verstorbene Verfasser dieses eben so gründlichen als geistvollen und in allverständlicher anmuthiger Darstellung abgefaßten Werkes war einer vor den gediegenen genialischen Kraft- und Kernmenschen, die unter uns, besonders im Felde der Litteratur, mit jedem Tage seltener werden, weil das, was in einem entarteten Zeitalter überhaupt nicht mehr wohl gedeihen kann, weit weniger noch aus dem dürren erstickenden Schulstaube, oder aus den Werkstätten unserer experimentirenden Pädagogik hervorgehen wird. Die kräftigen, an Leib und Geist gesunden Menschen, welche deßungeachtet, zur Ehre der Natur, noch dann und wann erscheinen, hat gewöhnlich frühe ein glücklicher Zufall geborgen, daß ihr genialischer Instinkt sich frey an der Natur entwickeln konnte, ehe die verderblichen Einflüsse des Zeitgeistes sie erreichten; und so treten sie dann auf einmal, wie eine fremde Erscheinung in die ihnen fremde Welt. Auch Schubart war einer dieser Glücklichen, obwohl er in der Folge dieses Glück, vor einem strengen Gebiether als ein freyer Mann auftreten zu können, durch eine mehrjährige Gefangenschaft, auf der Veste Hohenasperg, schwer büssen mußte. Doch konnte Gewalt seinen Geist nicht beugen, und das obenangezeigte Werk, das, wie gesagt, so wenig bekannt ist, ist eines der Erheiterungsmittel, durch die er die Langeweile seines Kerkers zu kürzen wußte, und das er fast ohne alle Hülfsmittel dort einem unwissenden Schreiber in die Feder diktirte. Schubart war im vorzüglichen Grade Dichter und Komponist, und noch lange wird sein Andenken durch manches herzige Liedel, das er seinem biedern Schwabenvolke gedichtet, und in ächter Volksmelodie vorgesungen hat, in jenen Gegenden fortleben. Er war überdieß ein vorzüglicher Virtuose auf dem Klavier und der Orgel, hatte die Werke der größten Tonkünstler gründlich studiert, und die ersten Virtuosen seiner Zeit gehört; aber was noch mehr als dieses ist, sein Geist drang tief in das Wesen der Tonkunst ein, und ergriff es mit tiefem energischem Gefühl; und so war er im Stande ein Werk zu schreiben, das Künstler und Liebhaber, Kenner und Layen mit gleichem Vergnügen lesen werden. Was der Verfasser hier, leicht und ergötzend, aber als Resultat eines tiefen Studiums vorträgt, ist darum allen verständlich, weil es nicht die Wissenschaft der Kunst, sondern das, was in jeder Kunst das fühlende Gemüth anspricht, den Geist, den Charakter, den lebendigen Ausdruck, die Schönheit, mit einem Worte, das Aesthetische der Tonkunst, betrifft. Voran geht eine leichtskizzirte Geschichte der Musik bey den Juden, Griechen, Römern und Christen in den verflossenen Jahrhunderten; dann folgt eine Charakteristik des Geschmacks in der Musik, und der Komponisten und Virtuosen der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit so treffenden, lebendig aufgefaßten Zügen, daß Kenner manchen Komponisten in seiner Schilderung erkennen werden, ohne den Nahmen

desselben noch zu wissen. Durchgängig sind der feste Blick und die sichere Meisterhand des genialischen Zeichners sichtbar, der auch in dieser, ganz in Bewegung und Ton bestehenden Kunst immer die Gestalt und den Charakter zu ergreifen, und durch den treffendsten Ausdruck anschaulich darzustellen weiß. Mehr aber noch in den Charakteristiken der Künstler wird man in der am Ende des Werks gegebenen Charakteristik der Töne den eben so tief fühlenden als gründlichen Kenner bewundern, der überall in das innere Wesen seiner Kunst eindringt, der ihre Herzenssprache ganz versteht, und dem immer das treffendste Wort für den Ausdruck seines Gefühls zu Gebothe steht. Wir glauben deßhalb den Freunden der Tonkunst und der Verlagshandlung dieses Werkes einen Dienst zu erweisen, wenn wir dieses Buch empfehlen, und einige Auszüge als Belege des Gesagten in dieser Zeitschrift mittheilen werden:

Von der Orgel.

Diese erste aller musikalischen Instrumente, diese stolze Erfindung des menschlichen Geistes ist allmählig durch viele Jahrhunderte zu derjenigen Vollkommenheit aufgestiegen, in welcher sie jetzt prangt. Ganz Europa beeiferte sich, ein solches Werk zu verbessern. Wir haben schon in der Geschichte gehört, daß die Deutschen das Meiste zu seiner Vollkommenheit beygetragen.

Dieses göttliche Instrument hat verschiedene Stufen. Von vier Registern ist man bis auf vier und sechzig und mehrere aufgestiegen, die noch dazu in einigen großen Werken verdoppelt angebracht, und alsdann von erstaunenswürdiger Wirkung sind. Manche Orgeln haben nur ein Manual, manche zwey, andere drey. Die Pfeifen, die von den Registern in Bewegung gesetzt, durch die Windlade Athem und Leben bekommen, sind theils aus Zinn, theils aus Holz, manchmahl auch aus Silber verfertigt. Die Hauptregister sind: das Prinzipal, Quint, Oktav, Quintatön, Grobgedackt und Süß- oder Kleingedackt, Sesquialter; die verschiedenen Abstufungen, das Flötenregister; und dann die mannigfaltigen Nachahmungen aller Instrumente, der Trompete, des Horns der Bratsche, der Geigen, der Pauken, des Zymbals, des Vogelgesangs und endlich des Echos und der Menschenstimme. Das letztere Register thut die größte Wirkung, wenn es ein gefühlvoller Meister behandelt. Die Koppel ist dasjenige Register, welches die ganze Gewalt der Orgel in einen Punkt vereinigt. Das Pedal trägt die Fluth der größten singenden Gemeine. Es wird nach dem Maßstab des Fußes berechnet, und die Orgelmacher sind bereits von zwey Fuß bis auf zwey und dreyßig gestiegen. Die Pfeife des tiefen C bekommt alsdann eine Dicke, daß der größte Mann bequem darin stehen kann.

Der Ton einer guten Orgel muß dick, schneidend und alldurchdringend seyn. Nichts ist schwerer als die reine Stimmung einer Orgel. In den Akkorden H- dur und E- dur gibt es so genannte Hiatus oder Wölfe, wo die Orgelmeister, die die Temperatur nicht sorgfältig studierten, die Unvollkommenheit ihrer Stimmungsart zu verbergen suchen. Da aber ein wahrer Orgelspieler in den chromatischen Tönen so gerne wühlt, als in den diatonischen; so muß der Orgelstimmer das Heulen der Wölfe aus allen Tönen sorgfältig zu verbergen suchen. Es ist ein paradoxer, aber doch vollkommen gegründeter Satz: daß man in der Orgel keinen Ton ganz rein stimmen darf, weil dadurch andere Töne leiden. Die größte Kunst besteht also darin: die diesem Instrument anklebende Unvollkommenheit so weislich zu vertheilen, daß jeder Ton den möglichst kleinsten Antheil davon bekommt. Die beste und reinste Orgelstimmung ist die durch Quinten, nach folgender Ordnung:

C dur, G dur.
E mol, H mol.
D dur, A dur.
Fis mol, Cis mol.
E dur, H dur.
Gis mol, Dis mol.
Fis dur, Cis dur.

B mol, F mol.
As dur, Es dur.
C mol, G mol.
B dur, F dur.
D mol, A mol.

Da hier die Töne nach ihrer Consanguinität, oder innern Natur angegeben sind, so ist diese Stimmung gewiß die beste unter allen vorhandenen. Die Temperatur, oder die wichtige Lehre von der gleichen und ungleichen Schwebung, kraft welcher ein jeder Ton zu seinem verwandten Tone in einer Bogenlinie hinüber schweben soll, muß der Stimmer theils aus den mathematischen Verhältnissen, mehr aber durch das feinste und gebildetste Ohr erlernen. Die besten Orgeln in Europa findet man jetzt in Rom, Florenz, London, Antwerpen, Salzburg, Mannheim, Berlin und Frankfurt; und die berühmteste unter allen, in dem Franziskanerkloster zu Halberstadt.

Ueber die Mechanik der Orgel, und über den Bau der besten Orgeln in ganz Europa, haben Werkmeister und Adelung die besten Werke geschrieben. *)

Adelung hat über die Natur eines jeden Registers, uber die Vortheile und Gebrechen unserer Orgel, und über die bestmöglichste Einrichtung derselben ein gründliches Buch geliefert. Doch Stundenlange Intuition an der Seite eines Meisters nützt mehr, als jahrelange Lektüre über diesen Gegenstand.

Ideal eines Orgelspielers.

So wie die Orgel das erste Instrument ist, so ist auch der Organist der erste Musiker. Die Behandlung der Orgel ist äußerst schwer, und man muß

*) Der verdienstvolle Kanzleybuchdrucker Wagner in Ulm hat ein Verzeichniß aller bekannten Orgeln verfertigt, woran er dreyßig Jahre lang sammelte: dies nützliche Werk ist aber noch nicht im Drucke erschienen.

dazu mit intellektuellen, und phisischen Vollkommenheiten ausgerüstet seyn. Unter jene rechne ich: Genie und Studium. — Wem nicht Geniusgluth im Busen flammt, der wird nie ein bedeutender Organist. Und wer sich blos auf sein Genie verläßt, und die Natur dieses schweren Instruments nicht sorgfältig studiert, der wird ewig Naturalist bleiben: einzelne Feuerflocken, werden Bewunderung erregen; aber das Ganze wird doch nie eine Feuermasse bilden.

Fürs erste muß der Organist den Contrapunkt auf genaueste studieren; denn auf der Orgel hat der Contrapunkt seine eigentliche Heimath.

Ein wahrer Organist, muß ein gegebenes Thema zur Fuge, auf der Stelle gründlich ausführen können; und dergleichen Fertigkeit läßt sich ohne tiefes Studium des Contrapunkts nicht denken. Wie viel Geschicklichkeit gehört nicht dazu, die Ausweichungen gehörig zu lenken, die vollen Harmonien richtig zu treffen, den Grundsatz umzukehren, den einfachen und doppelten Contrapunkt anzuwenden, und alles das mit Feuer zu thun!

Die Phantasie ist fast ein ganz eigenes Produkt des Genius. Ohne feurige Einbildungskraft, ohne Schöpfergeist, ohne augenblickliche Einfälle, wird keiner eine tüchtige Phantasie hervorbringen. Die Phantasie hat mit dem poetischen Dithyrambe ungemein viel Aehnliches: sie tritt aus dem Gebiethe der Regeln und des Taktes; sie wässert und befruchtet, ohne jemahls zu überschwemmen; sie fährt in Himmel, sie stürzt zur Hölle, alle Arten der Tonkunst liegen in ihrem Umkreis. Aus dieser Beschreibung erhellt schon, daß es wenige Menschen geben könne, die gut phantasiren: denn fürs erste ist der Schöpfergeist äußerst selten; und dann ist nicht jede Stunde eine Schäferstunde des Genies. Lernen läßt sich das Phantasieren ganz und gar nicht; denn ob es gleich einige gibt, die Phantasien auswendig lernen; so ist doch nichts leichter, als die einstudierte von der selbstgeschaffenen zu unterscheiden. — Die Phantasie ist mithin das erste untrügliche Kennzeichen eines trefflichen Organisten. —

)(2

Die Vorspiele und Zwischenspiele sind viel leichter; denn man kann durch Nachahmung hierin eine ziemliche Stärke erlangen, und weil sie in den Ufern des Takts einherziehen, so ist der Vortrag ungleich weniger Schwierigkeiten unterworfen.

Die Natur der Vorspiele ist kürzlich diese: sie müssen dem Stoffe des Liedes aufs genaueste angemessen seyn. Z. B. das Vorspiel auf das Lied: O Ewigkeit, du Donnerwort! u. s. w. muß Schrecken und Entsetzen erregen; so wie das Vorspiel auf das Lied; O Jerusalem du Schöne u. s. w. Sehnsucht und Verlangen nach dem Himmel wecken muß. Wer den Text eines Liedes tief fühlt, der wird nie die Unschicklichkeit begehen, daß er auf das Lied: O Traurigkeit, o Herzeleid! u. s. w. frech präludirt; und über das Lied: Nun danket alle Gott, u. s. w. eine schwarze lethargische Brühe hingießt.

Während der Kommunion, wo die Präludien meist lang seyn müssen, sind das Andante, Adagio, Largo, Affetuoso, Amoroso und das Cantabile sehr zu empfehlen. Nur muß man sich hüthen vor profanen Einfällen und vor leichtsinnigen Takten und Bewegungen, damit der Zuhörer nicht in seiner Andacht gestört werde. Aus der Kirche ist es erlaubt, ein Allabreve oder Allegro zu spielen, um gleichsam die Gemeinde von ihrer Anstrengung in etwas abzuspannen. Doch auch hier muß man sich aus Ehrfurcht für die Religion hüthen, nicht in den leichtsinnigen dreiachtel Takt zu verfallen, auf daß die Gemeinde nicht versucht werde, aus der Kirche zu tanzen: hingegen gehen sechsachtel und zwölfachtel, jedoch in äußerst mässiger Bewegung an. Am besten ist's man wählt den Allabrevetakt, der Lebhaftigkeit und Feuer mit Unschuld vereinigt.

(Beschluß folgt.)

K. K. Hof-Opernbühne.

Fünf sind Zwei. Eine Posse mit Gesang in einem Aufzuge. Frei nach dem Französischen von Hrn. J. F. Castelli, Die Musik ist von verschiedenen Meistern (am 20. März zum ersten Mal aufgeführt.)

Diese, nach der bekannten Posse die Domestickenstreiche bearbeitete Kleinigkeit scheint ihr Daseyn dem Hange zur Nachahmung der Pariser Opernbühne zu verdanken, von welcher sich der erste Versuch eines solchen musikalischen Quodlibets herleitet. Nur tritt hier der Unterschied ein, daß die Musikstücke nicht aus größeren beliebten Werken auf ein fremdes Sujet angewendet, sondern daß diese, mit Ausnahme der Ouverture, hierzu erst insbesondere von mehreren hiesigen Tonsetzern verfaßt wurden. Bei einem so geringfügigen Werke wie das gegenwärtige ist, kann man unmöglich eine Charakteristik des Satzes der verschiedenen Meister in einer Zusammenstellung erwarten; nebst dem, daß die Musikstücke sich blos auf Arien, Lieder, und Duetten beschränken, da an der ganzen Handlung nur zwei Personen (ein Bedienter, Johann, und ein Stubenmädchen, Lisette,) Theil nehmen, ist auch der Text derselben größtentheils zu wenig geeignet, auf eine interessante Art musikalisch bearbeitet zu werden; und jeder Komponist hatte noch überdieß darauf Rücksicht zu nehmen, daß die Sänger immer nur mäßig beschäftigt werden, um sie im Stande zu erhalten, die für einen Akt gewiß bedeutende Zahl von zehen Gesangstücken mit ungeschwächter Kraft vorzutragen. Nach dieser aufgestellten Ansicht enthalten wir uns einer detaillirten Kritik, und bemerken blos im Allgemeinen, daß unter allen Kompositionen sich einzig jene des Herrn Hummel, (die freilich durch einen anziehenden Stoff begünstigt wurde) vortheilhaft ausgezeichnet, und wohlverdienten Beifall erhalten hat.

Die Reihe der Musikstücke war folgende:

Ouverture von Dalayrac.
Nr. 1. Arie von Herrn Moscheles.
Nr. 2. Duett — — Umlauf.
Nr. 3. Rondo — — Drechsler.
Nr. 4. Arie — — Seyfried.
Nr. 5. Duett — — Mosel.
Nr. 6. Duett — — M**
Nr. 7. Arie — — Hummel.
Nr. 8. Wiederholung des Duetts Nr. 5, mit Verwechslung der Singparte.

Nr. 9. Lied von Herrn Gyrowetz.

Nr. 10. Schluß-Duett von Herrn Moriz Grafen von Dietrichstein.

Die Aufführung geschah durch Demoiselle Bondra d. ä., und Herrn Mohrhardt, welche beide ihre einzelnen Arien und Lieder (erstere die Numern 1, 4, 7, und letzterer die Numern 3 und 9) so wie die Duetten mit vielem Fleiße wohlgelungen vortrugen.

Die am 22. März statt gefundene Vorstellung der Oper Titus der Gütige, von Mozart, worin Madame Harlas die Rolle des Sextus zum erstenmal, und Madame Schönberger jene des Titus wiederholt gab, war die beste, deren wir uns seit geraumer Zeit erinnern. Beide fremde Künstlerinnen und auch unsere Madame Campi (Vitellia) boten allen Glanz ihrer Stimmen auf, um dieses klassische Werk seines erhabenen Meisters würdig auszuführen. Wir wüßten keine Szene als vorzüglich herauszuheben; alle hatten gleichen Anspruch auch den Beifall, der sich bei jeder derselben gleich lebhaft erneuerte. Durch eine allgemeine Aufmerksamkeit und einen lobenswerthen Fleiß aller übrigen, auf der Bühne und im Orchester mitwirkenden Personen wurde dießmal auch ein schönes Ensemble erreicht. — Dem Vernehmen nach ist Mad. Harlas noch bis Ende Mai für diese Bühne engagirt.

K. K. priv. Theater an der Wien.

Am 25. März wurde zum Vortheil der Theater-Armen eine große musikalische Akademie in zwei Abtheilungen gegeben. Die erste Abtheilung enthielt die Ouverture aus **le jeune Henri.** Die unbedeutendste Arbeit, die Referent von diesem sonst so vielseitig erprobten Meister gehört hat; nur Jagdliebhaber können an den lang und breit hingestellten Wiederholungen des Falfalla der Hüfthörner Geschmack finden. Nach dem deklamirten Gedichte: die Schlacht von Schiller, folgte eine große Sonate für Harfe und Fortepiano von Boieldieu, jedoch auf zwei Harfen gespielt von Mad. Simonin Pollet, und Hrn. Joseph Kaschirek. Die Kunstfertigkeit der Ersteren ist bereits im Blatte Nr. 1 dieser Zeitung nach Verdienst gewürdigt worden, wir wollen daher zu ihrem Lobe nur den Wunsch hinzufügen, daß sie bei ihren künftigen Produktionen nur solche Stücke wählen möchte, die ihrer Virtuosität und selbst dem guten Geschmacke mehr zusagen, indem die vorgetragene Sonate, welche wohl eine Früharbeit dieses sonst so gründlichen und geschmackvollen Tonsetzers zu seyn scheint, keiner dieser Forderungen entsprach. Das Gloria und Credo aus Cherubini's dreistimmiger Messe, welche den Beschluß jeder Abtheilung machten, sind große, des hohen originellen Geistes dieses berühmten Tonsetzers würdige Gesangstücke. Ihre Länge, und das Ungewohnte, strenge einfach-erhabene Kirchenmusik neben bunten Gemische von Theater- und Konzert-Kompositionen zu hören, waren Mitursache daß dieses tiefgedachte Werk nicht so, wie verdient, aufgenommen und empfunden wurde. Wir enthalten uns einer näheren Zergliederung desselben, bis wir Gelegenheit haben werden, statt diesen einzelnen Theilen das Ganze zu hören; glauben aber dem Urtheile der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung (Jahrgang 13. Nr. 47), daß Cherubini die Messe dramatisch zu behandeln versucht habe, schon itzt beitreten zu dürfen. Uebrigens bewiesen Sänger und Orchester, wie viel Gutes geleistet werden kann, wenn Eifer, Liebe zur Kunst, und gleicher guter Wille die Ausübenden beseelen.

Den Anfang der zweiten Abtheilung machte ein neues Septett für Blas-Instrumente von Herrn Kapellmeister Joseph Triebensee, vorgetragen auf der Oboe von ihm selbst, englisches Horn Hrn. Teimer, Klarinett Hrn. Fridlovsky, Bassethorn Hrn. Rittinger, Waldhorn Hrn. Herbst, Fagott Hrn. Czeka und Oktav-Fagott Hrn. Ehrlich. Die Komposizion gehört unter die musikalischen Wagestücke, worin man es darauf antragt, durch Bizar-

rerie neu zu seyn, und durch halsbrechende Schwierigkeiten glänzen zu wollen. Fehlt nun solchen Arbeiten vollends Planmäßigkeit und Verbindung der einzelnen Glieder, und wird, wie es bei diesem Septette der Fall ist, das Manigfaltige bunt übereinander gehäuft; so erhält das Ganze den finsteren Charakter eines unruhigen Treibens und Bewegens, aus dem sich erst mit der Zeit etwas Klares und Reines absetzen soll. Dieß ist, nach Schillers Ausdruck, Musik für den Verstand, und für die Augen, aber nicht fur das Herz; ja nicht einmal für den Verstand: denn wir zweifeln sogar, ob Herr Triebensee manche, in dieser Septette angebrachten Modulationen, und mehrere, ohne alle Vorbereitung hingestellte Uebergänge vor Harmoniens strengem Richterstuhle rechtfertigen könnte. Der oben gemachten Schilderung zu Folge konnte auch der Kunstfertigkeit eines jeden Mitspielers nicht der verdiente, schon bei so vielen anderen Gelegenheit mit vollem Rechte erworbene Beifall zu Theil werden, weil die sichtbaren Schwierigkeiten, mit denen jeder zu kämpfen hatte, der Sicherheit und dem freien Gemüthe des Spielers im Wege standen, und selbst das Lob des Zuhörers erstickten.

Den schönsten Triumph der Kunst feyerte an diesem Abend Herr Bayer Flötenspieler und Mitglied dieses Orchesters. Er blies Variazionen mit Orchester-Begleitung von ihm selbst komponirt. Wir hatten schon öfters Gelegenheit, seine vollendete Kunst zu bewundern, erwähnten auch in einer kurzen Darstellung, ebenfalls im ersten Blatte dieser musikalischen Zeitung, seiner besonderen Vorzüge, allein diesen Abend vereinte er alle diese Vorzüge die wir sonst nur theilweise an ihm schätzen mußten; kurz: er schien sich dießmal selbst übertreffen zu wollen. Die Präzision, die Sicherheit des Vortrags, die spielende Leichtigkeit in Ueberwindung der schwierigsten Läufe und Sprünge, das augenblickliche Wechseln des Tons, oft mitten in den rauschendsten Rouladen, und heterogensten Wendungen, alles dieses, so wie die Lebhaftigkeit, der reine Geschmack, und die eben so neuen als schönen Manieren, mit welchen

dieser Künstler die an sich artige Komposizion der Variazionen auszuschmücken wußte, verschaften uns einen Genuß, dessen Erinnerung immer angenehm bleiben wird.

Konzerte.

Demoiselle Louise Pascal, Virtuosinn auf der Harfe, in Diensten Ihrer Kaiserl. Hoheit der Prinzessinn Borgheſe gab am 25. März im K. K. kleinen Redouten-Saale ein großes Vokal- und Instrumental-Konzert in zwei Abtheilungen, wobei sie in ersterer ein Konzert von Molino für Harfe, und in der zweiten ein Duo für Harfe und Waldhorn von Dalvimar mit Herrn Hradetzky, dann zuletzt Variazionen für die Harfe von ihrer eigenen Erfindung mit Orchester-Begleitung spielte.

Die Pflicht der strengsten Unpartheylichkeit, wodurch sich diese Zeitschrift stets auszuzeichnen strebt, nöthigt uns das harte Bekenntniß ab, daß wir bei Demoiselle Pascal jene große Virtuosität nicht gefunden haben, die so viele auswärtige Journale, und unter diesen besonders der Stuttgarter Korrespondent für das Morgen-Blatt (Jahrgang 1812. Nr. 299) an derselben rühmt. Auch abgesehen von dem, was mehrere ihrer glücklichen Nebenbuhlerinnen seit Kurzem in einer Reihe von Produktionen auf diesem Instrumente Vortreffliches geleistet haben, hat sie selbst den absoluten Forderungen der Kunst wenig entsprochen. Als ein bedeutender Uebelstand verdient vor alle gerügt zu werden, daß Demoiselle Pascal ihrem Instrumente nie eine vollkommen reine Stimmung zu geben weis, wodurch sie sich selbst um manchen schönen Effekt ihres netten und klaren Spieles bringt, und veranlaßt, daß mehrere kraftvolle Momente desselben den beabsichtigten mächtigen Eindruck verfehlen. Wir machten die Bemerkung einer unreinen Stimmung nicht blos bei der heutigen Produktion sondern auch bei mehreren andern Privat-Konzerten, daher wir diese nicht für zufällig halten kön-

nen. Die Fehler eines schwankenden Zeitmaaßes im Vortrag, und einer im Ganzen übermäßigen Kraft-Aeußerung, welche wir einzeln an einigen ihrer Kunst-Gefährtinnen tadelten, fanden sich in ihrem Spiele vereint. Ueberdieß mangelt ihrer, in mancher Rücksicht sehr geübten Hand die besondere Gewandheit, welche das Anschlagen eines schönen, gleichen, anhaltenden Trillers erfordert. In Ansehung des Geschmackes im Vortrage haben wir keine individuellen Eigenheiten wahrgenommen, wodurch sie sich charakterisirte, wohl aber hätten wir mehr Nüancirung im Ausdrucke des tiefen Gefühls gewünscht, das ihr ganzes Wesen ausspricht, wovon sie aber nur die Extreme durch einen bald rauschenden bald nur säuselnden Anklang der Saiten andeutet. Dieser Ansicht von dem Künstler-Werthe der Dem. Pascal fügen wir noch die Bemerkung bei, daß das Konzert von Molino, ihrem Meister, und das Duo von Dalvimar zu dem Zwecke, durch Manigfaltigkeit glänzender Passagen, und kunstreiche Modulationen zu überraschen, und Virtuosität gefallig zu entwickeln, wenig geeignet sind, und wir in dieser Hinsicht ihrer eigenen lieblichen Kompositionen den Vorzug geben. Das nachsichtsvolle Publikum, das jedes Verdienst würdigt, hat den Talenten der bescheidenen Künstlerinnen ermunternden Beifall gezollt.

Die übrigen Musikstücke dieses Konzerts waren, nebst der Ouverture aus Cherubin's Lodoiska, mit welcher selbes eröffnet wurde: eine Arie von Righini gesungen von Dem. Klieber; eine Arie von Simon Maier gesungen von Mad. A. M. Sessi, und ein Duett aus Ginevra gesungen von derselben, und Mad. Caroline Seidler (gebornen Wranitzky); dann Variazionen für das Violonzell von Bernard Romberg vorgetragen von Herrn Kraft dem Sohne. Um unsern Lesern nicht durch Wiederholungen lästig zu fallen, enthalten wir uns alles Details über die Verdienste der vorbenannten Künstler, und erwähnen blos unter Beziehung auf unsere schon früher über dieselben gefällten Urtheile, daß ihre, bei dieser Gelegenheit neuerdings erprobten ausgezeichneten Talente gebührender Beifall lohnte. Das Orchster-Personale oder eigentlich dessen Direktor müssen wir jedoch hier ein für allemahl ersuchen, auf das Akkompagnement eines Solospielers in Zukunft mehr Aufmerksamkeit zu verwenden, als er bei Herrn Krafts Variazionen gezeigt hat, um allen Verwirrungen vorzubeugen.

Unser wackerer Fagottist, Herr Anton Romberg, fürstlich Lobkowitzischer Kammervirtuos gab am 28. März eine musikalische Akademie im K. K. kleinen Redouten-Saale. Der dabei vorgekommenen Musikstucke waren wenige, aber sie zeichneten sich desto mehr theils durch ihren soliden Gehalt, theils durch den hohen Grad von Vollendung aus, mit welchem sie ausgefuhrt wurden. Die Ouverture aus Coriolan von Herrn Louis von Beethoven machte die Einleitung. Dieses klassische Werk ist uber unser Lob erhaben; jeder Verehrer der Tonkunst kennt es, und huldigt dem Genie seines Verfaßers. Das Orchester-Pyrsonal fühlte die Würde seines heutigen Berufs, und exekutirte es mit seltener Präzision und Ausdruck. Hierauf spielte Herr A. Romberg ein Konzert in C-dur von einem ungenannten Verfasser. Ganz vorzüglich schön ist dessen erstes Allegro; minder bedeutend das Rondo, mit welchem es nach einem kurzen Adagio schließt. In Rücksicht der Instrumentirung kann es als Muster von Fagott-Konzerten aufgestellt werden, da die Begleitung durchaus mit weiser Oekonomie und klugem Bedacht auf den von Natur wenig durchdringenden Ton des Fagotts geführt ist, und dadurch dieses in keinem ausgezeichneten Momente, wie es doch sonst häufig geschieht, von dem Orchester überstimmt wird. Herr A. Romberg bewährte sich in dem Vortrage dieses Konzerts als vollendeter Meister in seinem Fache, als unumschränkter Beherrscher seines Instrumentes. In den mannigfaltigsten schwierigen Figuren, Läufen, und Sprüngen, entwickelte er eine be-

wunderungswürdige Gewandtheit und einen Tonumfang bis es, so wie in dem einfachen gebundenen Gesang und den darin angebrachten zarten Nüancen einen geläuterten edlen Geschmack. Die Kraft, Fülle und Gediegenheit seines Tons ließ vollends nichts zu wünschen übrig. Nach diesem Konzerte sang Madame Harlas eine Arie von Naselini meisterlich, wie wir es nun schon von ihr gewohnt sind. Herr Czerwenka, Mitglied des Hof-Opernorchesters, verdient in Rücksicht seiner schönen Begleitung dieser Arie mit obligatem Klarinette eine besondere ehrenvolle Erwähnung. Zum Beschluße spielte Herr A. Romberg Variazionen von Herrn Umlauf. Diese liebliche Komposizion hat uns, ungeachtet ihrer Bekanntheit, lebhaft entzückt; sie ist für den Spieler so dankbar, daß wir sie jedem Fagottisten zu Produktionen empfehlen möchten. Es bedarf wohl keiner Betheurung, daß Herr A. Romberg in deren Vortrag selbst die strengsten Forderungen übertraf.

Pariser = Opernbühnen.

Odéon (Theater J. M. der Kaiserinn.)

Romeo e Giulietta. Der große Zusammenfluß von Zuhörern bei der letzten Vorstellung dieser Oper beweist, daß das Publikum jetzt nicht mehr blos aus Ton oder Gewohnheit die italienischen Meisterwerke anhört. Die Meinung über das große Verdienst der Mad. Sessi ist nicht mehr getheilt. In der Arie des zweiten Akts, Sommo Ciel, ist sie in der That unübertrefflich. Dieß ist nicht eine jener Bravour-Arien, in welchen die italienischen, und nach ihrem Beispiel die deutschen Komponisten

sich bemühen die Talente der ersten Sängerinn durch alle Arten musikalischer Kunstschwierigkeiten glänzen zu machen; es ist ein einfaches, und eben durch seine Einfachheit schwer auszuführendes Gesangstück, welche jenen natürlichen Zauber der Kehle, jene Reinheit, jenen Umfang und jenen Akzent erfordert, ohne welche der Gesang eine bloße Folge von Tönen ist, die in der Luft verhallen, und den Sinnen keinen Eindruck zurücklassen. Diese einfache Arie macht den Triumph der Madame Sessi; keine andere Sängerinn, seit Madame Todi und Mara bis auf unsere Zeiten, hat sie mit solcher Vollkommenheit vorgetragen. Wir können der Madame Sessi nicht genug empfehlen, ihre Stimme zu mäßigen; dann kann sie sich der Gunst des Publikums vollkommen versichert halten. In einer sehr schweren Arie im ersten Akt gab sie mit Reinheit die höchsten Töne deren die menschliche Stimme fähig ist; eben so vortrefflich sang sie das Duett mit Demoiselle Neri; wir müssen dieser letztern in Rücksicht der Fortschritte, welche sie in Bildung ihrer Stimme machte, alle Gerechtigkeit widerfahren lassen. Herr Crivelli, der Stolz und die Zierde der italienischen Oper, wurde mit allgemeinem Beifall empfangen. Das Publikum erkennt seine Talente in Gesang und Spiel immer mehr.

Nachricht. Mad. Simonin Pollet, Virtuosinn auf der Harfe, und Mitglied des Orchesters im Theater an der Wien wird nächsten Donnerstag den 8. April ihr zweites und letztes Konzert im K. K. kleinen Redouten-Saale um die gewöhnliche Mittagsstunde geben.

Druckfehler im Nr. 13.

Seite 191. Zeile 25. ist zu lesen „müssen" statt muß, und Seite 192. Z. 15. „verleiden" statt verleiten.

Von dieser Zeitschrift wird jeden Sonnabend Nachmittags um vier Uhr ein ganzer Bogen ausgegeben. Man pränumerirt in Tendlers Buchhandlung am Graben im Trattnerhof mit 16 fl. ganzjährig, und 8 fl. halbjährig für jedes Exemplar auf Druckpapier. Auf schönen Median-Schreibpapier kostet jedes Exemplar 24 fl. ganzjährig.

Nro. 15.

Wiener allgemeine muſikaliſche Zeitung.

(Sonnabend den 10. April 1813.)

Geſchichte der heutigen Inſtrumental-Muſik, mit vorzüglicher Rückſicht auf Haydn's Verdienſte um dieſelbe, nebſt einer Charakteriſtik ſeiner Werke in dieſem Fache, und ihrem ſpeziellen Verzeichniße.

(Nach Joſeph Carpani. *)

Große und nicht wenige Componiſten ſtanden ſchon auf dem muſikaliſchen Parnaſſe, als der Welt mit Joſeph Haydn in einem unbedeutenden Dorfe Oeſterreichs (zu Rohrau) der Schöpfer der Inſtrumental-Muſik geboren wurde. Der Genius aller ſeiner Vorgänger hatte ſich nämlich beinahe ganz zur Vokal-Muſik, als zur Grundlage alles aus dem Gehör entſpringenden menſchlichen Vergnügens, hingeneigt, und die Inſtrumental-Muſik blieb auf ſolche Art bis zu dieſem Zeitpunkt ſehr vernachläßigt, da man ſie allgemein als eine eben ſo zufällige Nebenſache betrachtete, wie in der Baukunſt die Verzierungen, oder in einem hiſtoriſchen Gemälde das Geräthe und die Landſchaft.

Die Muſik war eine Monarchie; König der Geſang, Unterthanen die begleitenden Inſtrumente. Jene Muſikgattung, von welcher die Menſchenſtimme ganz ausgeſchloſſen, die alſo bloß aus Inſtrumenten zuſammengeſetzt iſt, dieſe Republik der verſchiedenartigſten Töne, in der jedes Inſtrument gleiches Recht, ſich hervorzuthun, genießt, hatte erſt zu Ende des 17ten Jahrhunderts ſich zu zeigen begonnen, zu welcher Zeit Lulli die Sinfonien, damals noch Ouverturen genannt, erfand. Doch auch dieſe verriethen noch allenthalben eine monarchiſche Form; ſo ſehr ſie auch einerſeits fugirt waren, ſe hatte ſich doch immer die Violine, da wo der Fugenſatz aufhörte, den eintretenden Geſang ausſchließend zugeeignet, und alle übrigen Inſtrumente dienten ihr gerade nur zur Begleitung, wie in der Vokalmuſik dem Sopran, Alt, u. ſ. w., denen man allein die Ausführung der muſikaliſchen Ideen d. i. den melodiſchen Theil der Compoſition anvertraut hatte. Dieſe Sinfonien waren alſo doch nur Arien und nichts weiter, die, anſtatt geſungen zu werden, auf der Violine vorgetragen wurden.

(So war auch einſt die von den Griechen auf die Römer übergegangene alte Inſtrumental-Muſik beſchaffen. Daß auch dieſe, im ſtrengen Sinn genommen, nur in geſungenen und ſodann auf den Inſtrumenten genau wiederholten Melodien beſtand, daß keine von beiden Nationen es je wagte, Melodien einzig und allein für Inſtrumente zu ſetzen, wie man es machte, als dieſe herrliche Kunſt die Feſſeln abgeworfen hatte, in denen ſie ſchon durch ſo viele Jahrtauſende gehalten war, dieß bezeigt Kalkbrenner in ſeiner Geſchichte der Muſik, wo er Seite 175 ſagt: »Die Griechen waren zu gewiſſenhafte

*) Das Werk, aus welchem der gegenwärtige Aufſatz gezogen iſt, führt den Titel: Le Haydine, ovvero lettere su la vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn. Milano, 1812, und iſt hier bei Artaria et Comp. in Commiſſion zu haben. Der Titel ſelbſt, ſo wie der hier mitgetheilte Auszug giebt den Zweck dieſes Werkes zu erkennen; in wie weit ihn der Verfaſſer erreicht habe, wird eine beſondere Beurtheilung, die ſich die Redaktion einſtweilen vorbehält, anzeigen.

Beobachter der Rhytmik, Metrik, und des Charakteristischen im Gesange, als daß man auch nur vermuthen könnte, sie wären je geneigt gewesen, die Instrumental-Musik anders als zu einer einförmigen, frostigen Nachahmung der Vokal-Musik zu gebrauchen.«)

Vor Lulli kannte man in Europa keine andere Instrumental-Musik, als jene, welchr für den Tanz ein unumgängliches Bedürfniß war; und selbst diese war so eingerichtet, daß immer ein Instrument den Gesang führte, und die übrigen, bloß auf die Akkorde beschränkt, die Begleitung bildeten. Wie unvollständig selbst diese Art von Instrumental-Musik in Italien gewesen ist, ersieht man noch aus einer Abbildung der damals gebräuchlichen Instrumente auf einem Gemälde Cagliari's: das Abendmahl des heil. Georgs, und auf dem Titelblatt eines gedruckten Conzerts von Giorgione. Nach diesen bestand das ganze Orchester in der Viola, der Laute, dem Basset, der Flöte, und dem Psalter.

Wollte man eine rauschende Musik, so wurde nur die Zahl dieser Instrumente vermehrt, und man fügte noch höchstens die Posaunen hinzu. Die Orgel bedurfte noch keiner fremden Hilfe, sie spielte immer für sich allein. An ein Orchester, das, wie das unsrige, aus so vielen und verschiedenartigen Instrumenten bestände, in denen eine so schöne und wohlberechnete Abstufung liegt, hatte man noch nicht einmal gedacht. Und in diesem armseligen Zustand verblieb die Instrumental-Musik, so lange die Vokal-Musik ihre Oberherrschaft ausübte. Die so mangelhafte Geburt der vielgestaltigen Quer- und Sackpfeifen, Flöten, Flageolete, Trompeten, Pauken, Guitaren, und Monochorde, deren sich die Troubadouren der Provenze im 14ten Jahrhundert bedienten, verdienen wohl kaum erwähnt zu werden, da sich der Gebrauch der meisten dieser Instrumente nicht über Frankreich erstreckte, und sich auch nicht über das 15te Jahrhundert erhielt. Nach Erfindung des Grundbaßes von Viadana, und bei den in Italien immer wachsenden Fortschritten der Musik verschwanden sie ganz aus diesem Gebiete, und nur wenige fanden noch bei der sogenannten türkischen Musik einen Zufluchtsort. Die Violine, damals noch Viola genannt, trat nun ihre Herrschaft an. Das Orchester vereinfachte sich allmählich, bis es gegen die Mitte des 17ten Jahrhunderts eine bestimmte Form gewann, und sich bloß auf Bogen-Instrumente, die Orgel und die Trompeten beschränkte.

Im Vorbeigehen sey es gesagt, daß es einem deutschen Meister des 18ten Jahrhunderts vorbehalten war, auch in der Vokal-Musik eine Demokratie einzuführen, in der die, an dem Gesang wesentlichen Antheil nehmenden Instrumente mit der Menschenstimme wetteifern, und mit dieser die Aufmerksamkeit, welche unsere, mehr der Natur als der Kunst anhängenden Voräitern dem eigentlichen Gesang aus der Kehle geschenkt hatten, theilen sollten. Diese neue Einführung, wodurch die Instrumente ein großes Gewicht erhielten, bewirkte dann, daß die Sänger, unwillig, ihre bisherige Oberherrschaft verlieren, oder wenigstens theilen zu müssen, sich, wie der große Metastasio scherzweise sagte, auf Gurgelsonaten verlegten, und, dem guten Geschmacke offene Fehde ankündigend, die Instrumente, welche ihnen den Vorrang abgewonnen hatten, nachahmten. Daher man einen Alguraji, Marcheſi, eine Mara, Gabrieli, Danzi, Bilington und andere mehrere zu hören bekam, die es nicht unter der Würde der menschlichen Stimme hielten, mit einer Oboe, Flageolet, einer Violine zu wetteifern, um diese in Rücksicht der Ausführung des Schwierigen und Ungewöhnlichen in den Passagen zu übertreffen. Wahrlich ein kleinlicher Gewinn für die erhabene, göttliche Singkunst, die, indem sie dem Ohre schmeichelt, auch das Gemüth anregen soll.

Wir kehren nun wieder zur Kindheit der Instrumental-Musik zurück, und bemerken gleich, daß Lulli's Erfindung, so sehr sie auch dem Zwecke, damit im Schauspielhause ein musikalisches Drama zu eröffnen, entsprach, dennoch lange Zeit keine Nachahmer fand, und selbst in Italien äußerst wenige derlei Sinfonien gesetzt wurden. Dieselbe Ouverture Lulli's wurde zu gleicher Zeit auf mehreren Bühnen

Italiens bei der Aufführung der Opern der angesehensten Meister gebraucht. Keiner wollte sich die Mühe nehmen eine neue zu schreiben. Sey es, daß man diese Art Compositionen zu wenig schätzte, oder daß man die Arbeiten jenes Meisters vielmehr so hoch schätzte, daß ihn Niemand darin zu erreichen hoffte, mit etwas Geringerem aber nicht die Zeit verlieren wollte; so viel ist gewiß, daß die französische Ouverture lange auf unsern Bühnen herrschte, so sehr man auch die Werke eines Vinci, Pergolesi, Leo, und anderer Meister bewunderte. Der alte Scarlatti war der erste, der das Joch abschüttelte, und mit Ouverturen seiner eigenen Erfindung auftrat, die sehr günstig aufgenommen wurden, und ihm bald den Ruf hoher Genialität erwarben. Sein gewagtes Unternehmen fand bald mehrere nicht minder glückliche Nachahmer, als: Perez, Porpora, und noch vor diesen Corelli, Carcano, Buononcini ꝛc. ꝛc.; doch alle Sinfonien dieser Zeitgenoßen Scarlatti's waren, wie bei Lulli, bloß für Prim und Baß, und sonst für nichts weiter geschrieben. Die ersten, welche für drei Instrumente conzertant setzten, waren: Sammartini, Palladini, Gasparini, Tartini, und zuletzt Jomelli; diese fingen bereits an, alle drei Instrumente obligat zu gebrauchen, und ihnen die Durchführung ihrer musikalischen Ideen gemeinschaftlich zu überlassen. Das war die Morgendämmerung der am musikalischen Horizonte mit Joseph Haydn aufgehenden Sonne. Die Instrumentalmusik zog schon einige Aufmerksamkeit auf sich, sie nahm einen bestimmten Charakter und eine feste Form an. Sie ging bald auf den Conzertsaal und die Kammer über, und es bildete sich (noch vor Haydn) das Quartett und das Trio, noch früher aber das Duo, dessen Erfinder Corelli ist. Allein alle diese Arten von Kammermusik hatten ein schulmäßiges Ansehen, sie waren durchaus im strengsten Fugenstyl gearbeitet. Man darf nur auf Gaßmanns tiefgedachte Quartetten einen Blick werfen, um einen Begriff von dem trockenen, gelehrten, und frostigen Satz jener Zeit zu haben, in deren Verlauf sich die Erscheinung eines für die ganze musikalische Welt höchst erfreulichen Gestirns vorbereitete.

Wenn man nun erwägt, in welchem Zustand Haydn die Instrumentalmusik gefunden hat, als er für sie zu schreiben anfing, und zu welchem Grad von Vollkommenheit er sie schon bis zu seinem fünfundzwanzigsten Jahr erhoben, und wie sehr er ihr Gebiet erweitert hat, so ist man wirklich genöthigt, ihn für den eigentlichen Erfinder dieser, vor ihm noch allen Zeiten und allen Nationen fast ganz unbekannten Musikgattung zu erkennen; aber er erfand sie nicht bloß, sondern führte sie auch, wie gesagt, bald auf den höchsten Gipfel der Vollendung, so daß alle ausgezeichneten Sinfonisten, die nach ihm schrieben und noch schreiben werden, ihm den gefundenen Pfad verdanken, den sie seither betraten oder noch betreten werden, und nur in Irrthümer verfallen können, wenn sie davon abweichen. So ging die Instrumentalmusik, wie Minerva Jupiters Kopfe entstieg, schön und ausgebildet aus dem Kopfe eines Einzigen hervor. Und welchen Reichthum an Erfindung, welchen Vorrath an Kunst und anderen Hilfsmitteln muß man nicht bei einem Manne voraussetzen, der auf einer so unendlich schwierigen, noch wenig versuchten Bahn, kaum ausgelaufen, schon das weit entfernte Ziel zuerst erreichte! — Nicht ohne Grund erklärt Gretry in seinen Mémoires: daß ein viel größeres Genie erfordert werde, um aus seinem Kopfe eine Haydn'sche Sinfonie zu schaffen, als die Zusammensetzung der Musik zu einer ganzen Oper erfordert. Wenigstens in Beziehung auf die Erfindung gewiß eine sehr wahre Behauptung. In der That, wie viele gute Opern werden nicht immerfort geschrieben, aber wer schreibt wohl Sinfonien wie Haydn? — Die wirklich genügende Ursache, welche Gretry hierüber angiebt, ist: weil in der Oper der Dichter dem Componisten Gemälde in bestimmten Umrißen vorlegt, die Leidenschaften, Charaktere und selbst das Colorit andeutet, indeß bei Sinfonien den Componisten niemand vorarbeitet, sondern er alles aus nichts erschaffen, mithin das Ganze aus seiner eigenen Phantasie ausströmen muß. Nach dieser An-

)(2

sicht darf man wohl nicht anstehn, Haydn für das orginellste Genie seines Jahrhunderts zu erkennen; da die ganze Instrumentalmusik, und gerade die edelste Gattung derselben ihm, als ihrem Schöpfer, ihr Daseyn verdankt.

Nicht als ob vor Haydn Niemand Instrumentalmusik geschrieben hätte, er hatte in diesem Zweige der Komposizion so gut wie in den übrigen viele Vorgänger; aber in der Erhabenheit, Wahrheit und Vollendung des Styls zeigte sich sein Genie ganz neu und eigenthümlich. Die wenigen Züge eben dieses Styls, welche an den Werken eines frühen Meisters (des Sammartini) wahrgenommen werden, sind zu schwach, um Haydn das Verdienst der Erfindung streitig zu machen; und ungezweifelt konnte es der Instrumentalmusik nur mit der Vollkommenheit, welche ihr Haydn verlieh, gelingen, über die so hoch gepriesene Vokalmusik einen vollständigen Sieg davon zutragen. Man vergleiche nur die Werke seiner Vorgänger mit seinen eigenen, und man wird sich von der unläugbaren Wahrheit dieser Behauptung überzeugen. Haydn eröffnete, wie Columbus, den Weg in eine neue Welt, die wohl mancher von ihm geahnet haben mag, wohin aber keiner zu finden wußte, und auch keiner nach ihm mit größerem Glücke zog.

(Beschluß folgt.)

Konzerte.

Am ersten April gab Demoiselle Therese Demar, Virtuosinn auf der Harfe, in Diensten Ihrer Majestät der Kaiserinn von Frankreich, und Mitglied des Conservatoriums zu Paris, dann Demoiselle Tognini Virtuosinn auf dem Waldhorn bei der Kapelle des Fürsten Kurakin die bereits im Nr. 13 dieser Zeitung vorläufig angekündigte große musikalische Akademie im K. K. kleinen Redouten-Saale. Die darin vorgekommenen Musikstücke

waren: 1) Ouverture aus der Oper Pirro von Kapellmeister Pär. 2) Konzert für die Pedalharfe komponirt von Seb. Demar (dem Vater) und gespielt von Dem. Demar. 3) Waldhorn-Konzert von Duvernoi, geblasen von Dem. Tognini, dessen Schülerinn. 4) Romanze mit Begleitung der Harfe komponirt und vorgetragen von Dem. Demar 5) Polonaise favorite des Herrn d'Oginsky *), gesetzt für die Harfe und Horn von Bierey, gespielt von den Dem. Demar und Tognini 6) Variazionen für die Harfe allein komponirt und gespielt von Dem. Demar.

Trotz der extremen Verschiedenheit, welche in den Instrumenten liegt, die beide Künstlerinnen behandeln, ist dennoch in dem Charakter ihres Spiels ein gewisser Grad von Simpathie nicht zu verkennen, der ihrer Verbindung zu gemeinschaftlichen Produktionen vortheilhaft zu statten kömmt. Sie sind eben nicht Virtuosinnen vom ersten Rang, deren außerordentliche Talente Staunen und Bewunderung erwecken; doch besitzen sie sehr schätzenswerthe Eigen-

*) Die sonderbare Auszeichnung dieses Musikstückes, dürfte wohl jeder anstößig finden, dem die merkwürdige Geschichte von dessen Entstehung nicht bekannt ist. Es wird daher hier nicht überflüßig seyn anzuzeigen: daß diese Polonaise der Schwanengesang des Herrn d' Oginsky eines jungen unglücklich liebenden Mannes war, der vor einiger Zeit, gleich nach der Aufführung derselben mit ganzem Orchester, und nachdem diese sowohl als sein Tanz von einer zahlreichen Gesellschaft mit lautem Beifall aufgenommen worden, sich schnell entfernte, und aus Kränkung über die Untreue seiner Geliebten, vielleicht aber auch aus blinder Eifersucht sich erschoß. Die Verbindung dieses unglücklichen Ereignißes mit der ersten Ausführung einer schon an sich artigen Komposizion, machte letztere vollends zum Lieblingsstücke aller Musikfreunde Preußens, wo sich diese Begebenheit zutrug. Herr Bierey zu Breßlau arrangirte späterhin diese Polonaise für die Harfe und Horn.

schaften, und Verdienste, die ihnen gerechten Anspruch auf dem Beifall aller ächten Musikfreunde geben, die dem wahrhaft Schönen in jeder Gestalt huldigen, und Künstlerwerth nicht blos mit kalter Vernunft nach der Größe der besiegten Schwierigkeiten sondern auch nach dem beurtheilen, wie ihr Herz von dem Vortrage angeregt wird. Und in dieser letzteren Hinsicht haben gewiß beide Künstlerinnen in hohem Grade befriedigt. Wir wollen damit keines wegs ihrer mechanischen Kunstfertigkeit zu nahe treten. Dem. Demar besitzt gründliche, höhere musikalische Bildung bezeigende Taktfestigkeit, und eine geübte, wohl geläufige Hand, und schlägt einen schönen kunstgerechten Triller; auch Dem. Tognini bläßt das Horn, in einem Umfang von beiläufig zwei Oktaven, sehr behende, mit einer großen Deutlichkeit in der Artikulation der Töne, ohne aller Verzerrung des Gesichts, und mit kaum merklicher Anstrengung. Ueberdieß bliebe aber dem strengen Kunstrichrichter denn doch noch manche höhere Forderung von dieser Seite zu machen übrig; so gestattet die Harfe die Ausführung kühnerer und künstlicherer Passagen, schwierigerer Mudulationen, und das Horn ist eines kräftigeren körnigeren Tons fähig; allein dieses ist, wie gesagt, nicht die eigentliche Spähre, in der beide Künstlerinnen zu glänzen ansprechen. Ihre Tendenz geht vielmehr dahin, durch einen zarten gefühlvollen Vortrag auf die Gemüther der Zuhörer zu wirken. Diese Tendenz ihres Spiels leuchtet auch aus der Wahl der oben angezeigten Musikstücken hervor, die zugleich eine richtige Kenntniß des eigenen Werthes bewähren. Die Sätze charakterisiren sich mehr durch Mannigfaltigkeit anmuthiger und lieblicher Melodien als durch gesuchte trockene Schwierigkeiten, und wurden durch Dem. Demars feine Nüanzen und einige vortheilhaft angebrachte gefällige Kadenzen, so wie durch Dem. Togninis schönes Portament, und durch ihr beiderseitiges präzises Zusammenwirken in konzertanten Stellen bedeutend gehoben. Dem. Demar hat noch überdieß in dem Vortrage der Romanze eine volltönende, angenehme Mittelstimme, und in den Variationen für die Harfe von ihrer

eigenen Komposizion eine genaue Kenntniß der auf diesem Instrumente hervorzubringenden Effekte erprobt.

Am 19ten April wird deren zweite musikalische Akademie statt finden, wobei sich Dem. Tognini auch auf der Violine hören lassen wird.

Nach so vielen auf einander gefolgten Konzerten fremder Künstler ist es billig, ja sogar Pflicht der einheimischen Virtuosen, auch ihre Verdienste um die praktische Musik wieder in allgemeine Erinnerung zu bringen. Unser trefflicher Violonist Herr Mayseder that dieß in einer am 4. April zu seinem Vortheil abgehaltenen musikalischen Akademie. Er bewährte in derselben neuerdings den großen Grad von Gewandtheit, Leichtigkeit und Präzision, womit er auf diesem so schwierigen Instrumente mannigfaltige Effekte aufs Gelungenste darstellt. Sein Ton ist angenehm, seine Intonation sicher und gut, das Stackkato, welches ihm ganz zu Gebothe steht, weis er geschickt an seinen Platz zu stellen, und sein Vortrag im Gesang ist geschmackvoll, und theils mit artigen Veränderungen nüanzirt. Wird, nach Referentens Meinung, Herrn Mayseders Vortrag erst einen noch bestimmteren Charakter gewinnen, wird es ihm gelingen, seinem Spiele mehr Kraft, Wahrheit und Warme des Ausdrucks anzueignen, so erwerben ihm seine Talente mit Recht unter den ausgezeichnetsten Virtuosen dieses Instruments einen ehrenvollen Rang. Seine Kompositzionen für die Violine enthalten gute und neue Ideen und sind großentheils dankbar für den Spieler; nur hätte Referent eine planvollere Zusammenstellung — kurz, mehr Harmonie des Ganzen gewünscht. Der erste Satz des Konzerts ist in D-dur, der zweite ir E-moll und E-dur, und der dritte wieder in D-dur. (Ist die Tonart E zwischen D-dur, als Rückung um einen ganzen Ton gut gewählt? —). Referent kann nicht umhin, des Themas im dritten Satze mit Vergnügen zu erwähnen, welches in D-dur, als der Haupttonart, gesetzt, durch eine geschickte Modula-

tion vorübergehend in B-dur verweilt, dadurch von sehr angenehmer Wirkung ist, und durch den graziösen launigten Vortrag des Komponisten ungemein gehoben wurde. — Mit dem Potpourri wollte Herr Mayseder wohl nichts bezwecken, als einem gemischten Auditorium ein angenehmes Allerlei vorzutragen, worin ein jeder seinen beliebigen Theil finden möchte. Der Erfolg entsprach diesem Zwecke. Einstimmiger, wiederholter Beifall bewies die allgemeine Anerkennung der Talente dieses jungen Künstlers. — Demoiselle A. M. Sessi sang in der Akademie eine kurze Arie von Cimarosa mit ausgezeichtem Fleiße, und vielem Geschmack, wofür sie das zahlreiche Publikum mit lebhaftem Beifall lohnte.

Pariser = Opernbühnen.

Italienische Oper: Axur Re d' Ormus (zum ersten Mal aufgeführt am 7. März.)

Es scheint daß Herr Pär gesucht habe, seinen Eintritt als Direktor durch eine angenehme Ueberraschung zu bezeichnen, und es hat ihm vollkommen gelungen. Die Wahl dieser schönen Oper, und der Aufwand an Dekorationen und Kleidungen, mit welchem sie auf die Bühne gebracht worden ist, und mit dem man auch passende Tänze verbunden hat, sind von glücklicher Vorbedeutung für Alles, was sich die Liebhaber von der Direkzion des Herrn Pär versprechen dürfen.

Axur war in Paris ehemals unter dem Namen Tarare mit der Musik, welche Salieri auf die französischen Worte gesetzt hatte, bekannt. Die später von demselben Meister auf den italienischen, ganz umgearbeiteten Text des Abbate Casti geschriebene Musik, zu der weiland Kaiser Joseph II. die Veranlassung gegeben, war dem hiesigen Publikum neu. In Deutschland und Italien hatte diese Oper seit 1781 viel Aufsehen gemacht, uud überall ließ

man den großen Talenten Salieris, der sich hier selbst übertroffen hat, Gerechtigkeit widerfahren; mit doppeltem Interesse und Beifall wurde sie von den Parisern aufgenommen. In der That gibt die Schönheit der Harmonie, die Verschiedenheit der Motive, die Reichhaltigkeit der Modulationen, der fließende natürliche Lauf der Ideen und die schöne geistvolle und doch delikate Benützung des Orchesters diesem Werk ausgezeichneten Werth.

Madame Sessi entwickelte während der drei Akte, in welchen sie auf der Bühne war, die Talente einer großen Sängerinn und zugleich einer trefflichen Schauspielerinn. Aber wie ließe sich die Bewunderung, die Begeisterung ausdrücken, welche sie durch die Arie des dritten Aktes: Son queste le speranze hervorbrachte? Während mehrerer Minuten war das Stück durch anhaltendes Beifallklatschen unterbrochen; ihr Sieg war vollständig, und dieser Sieg muß ihre Gegner, wenn sie deren hat, und die sehr seichten Beurtheilungen gewisser Journale über diese herrliche Sängerinn, für die Zukunft beschämen. Doch müssen wir ihr noch einmal den Rath geben, den Gebrauch der stakkirten Noten, welche eine unangenehme Wirkung hervorbringen, so wie jene übermäßigen Schwierigkeiten, die mehr für die Menge sind, und ihr überdieß nicht immer gelingen, zu sparen. Sie besitzt alles erforderliche Talent, sich den einstimmigen ächten Beifall des Publikums zu erwerben, und sie ist seines Wohlwollens um so würdiger, da sie fortwährend strebt, es zu verdienen. Porto war in der Rolle des Tirannen ganz an seinen Platze; Tachinardi als Axur hat sich selbst übertroffen. Bassi spielte den Biskroma sehr gut; nur wünschte man ihm etwas mehr Stimme.

Nach der ersten Aufnahme dieser Oper zu urtheilen, kann man glauben, daß sie viele Vorstellungen erleben, und daß die Administrazion für ihre großen Kosten reichlich entschädigt werden wird.

Wiederaufnahme Don Juan's. Erste Vorstellung.

Die erneuerte Vorstellung dieser Oper hatte die zahlreichste und glänzendste Versammlung herbeigezogen. Als man dieses Meisterwerk zum ersten Mal auf die Bühne brachte, wurde es schlecht gegeben, von den meisten Journalisten zerrissen; jetzt trägt es über alle Hindernisse den Sieg davon, und man kann mit Bestimmtheit sagen, daß es in zehn Jahren noch mehr begriffen und geschätzt werden wird. Mozart wird das Loos Gluck's haben. Die Zeit wird seinem Genius neuen Glanz geben. — Die Besetzung war übrigens ganz die ursprüngliche.

Kleinere französische Oper (Théatre Feydau.)

Austritt Elleviou's

Der unerbittliche Ausspruch ist gefällt; unsere Oper hat ihren Liebling, ihre Zierde durch 23 Jahre für immer verloren. — Der Zulauf bei Elleviou's letzter Vorstellung war unglaublich groß, allgemein der Antheil und Beifall, den das Publikum dem herrlichen Schauspieler und Sänger, dem rechtlichen Manne, dem zärtlichen Sohne zollte, welcher sein Talent und seine vortheilhafte Existenz der Sorge für seinen ehrwürdigen Vater zum Opfer bringt.

Der Fürst von Catanea; Oper in 3 Akten. Nach einer Erzählung Voltaires bearbeitet von Castel, mit Musik von Nikolo.

Alamon, Fürst von Catanea, durch unwissende Räthe geleitet, ist in Weichlichkeit versunken; Emon sein Mentor und Amina seine Geliebte suchen vergebens ihn aus diesem Zustand zu reißen; er ist taub für die Stimme der Ehre. Abdalla Oberhaupt der Korsaren erobert Catanea. Alamon gezwungen zu fliehen, verbirgt sich in seinen eigenen Garten uud ist Zeuge des Festes welches der plötzlich von Aminen bezauberte Abdalla ihr giebt; er wird erkannt und in Ketten gelegt. Doch Amine bleibt mit Emon im heimlichen Einverständnisse; sie scheint den Wünschen des Seeräubers nachzugeben, und während er, durch Tänze und Vergnügungen berauscht, einschläft, überfällt ihn Alamon mit seinen Kriegern und jagt ihn zu seinen Schiffen zurück.

Dieser Stoff den man durch Ballete, Märsche, Gefechte, Dekorazionen, Feste, Sentenzen und Trommeln aufzustutzen suchte, hat, an und für sich betrachtet, wenig Werth, und Herr Castel hätte in der reichen Verlassenschaft des großen Mannes leicht besser wählen können. Es finden sich darin einzelne ziemlich interessante Situationen, allein sie sind aus früheren Theaterstücken genommen; auch ist es wohl ein trauriges Vergnügen, nur immer das wieder zu bearbeiten, was andere bereits bearbeitet hatten.

Nikolo's Musik verdeckte die Fehler der Geschichte größtentheils. Das Finale des ersten Aktes voll Originalität, Lieblichkeit und Kraft ist unserer größten Meister würdig; in der Ouverture sind große Schönheiten; der erste Chor der Seeräuber ist kräftig gedacht; die Romanze der Fürsten voll edeln zärtlichen Schmerzens; die Zwischenakte mahlen den Gang der Handlung mit Verstand. Mit einem Worte: überall, wo sich dem Tonsetzer eine begeisternde Situation darboth, hat er seiner Kunst Ehre gemacht; nur wo er über Grundsätze und Lehren moduliren mußte, ist er etwas kalt und verworren; dann hilft er sich durch den Lärm, setzt das gesammte Orchester in Bewegung, und Trompeten und Pauken müßen für den Moralisten herhalten; doch sind diese Augenblicke des Zwanges nicht häufig. Am meisten wirft man ihm vor, die marschartige Bewegung zu häufig angebracht, und sich nicht genug vor Erinnerung an seine eigenen Komposizionen gehütet zu haben.

Bemerkungen über die Rezension der von Hrn. A. Romberg gegebenen musikalischen Akademie.

(Eingesendet.)

Die Wiener allgemeine musikalische Zeitung hat in mehreren Gelegenheiten, und namentlich in dem letzten Blatte Nr. 14 die Versicherung gegeben, daß sie sich durch die strengste Unpartheilichkeit auszuzeichnen strebe, und sie hat ungezweifelt dieser Versiche-

rung in den meisten ihrer bisher gelieferten Beurtheilungen entsprochen. Nicht ohne einiges Befremden las daher einer ihrer aufmerksamsten Abbonenten in dem erwähnten Nr. 14. die Rezension über Hrn. Anton Rombergs Konzert. „Dieser wackere Künstler, sagt das Blatt, (und dafür ist er allgemein anerkannt) bewährte sich als vollendeter Meister in seinem Fache, als unumschränkter Beherrscher seines Instruments; es bedarf keiner Betheurung, daß er selbst die strengsten Forderungen übertraf." — Jeder Musikliebhaber und Kenner zollt gewiß Hrn. Rombergs ausgezeichnetem Talent den so sehr verdienten gerechten Beifall; er hat davon in seinem Konzert die schönsten Beweise gegeben; nur kann Einserder nicht umhin, zu bemerken, daß die oben angeführten Ausdrücke, welche schlechterdings das Non plus ultra der Kunst charakterisiren, und über welche hinaus sich kaum mehr etwas denken läßt, bisher noch in keiner der Beurtheilungen, welche die Wiener allgemeine musikalische Zeitung über einige der größten Künstler enthielt, zu finden gewesen sind. Wenn dieses Blatt übrigens mit allem Rechte von der großen Präzision des Orchesters, welches an jenem Tage die Würde seines Berufs fühlte, spricht, so kann man dabei den wesentlichen Antheil des verdienstvollen Hrn. Kapellmeisters Wranitzky, welcher in den Konzerten die Leitung des Orchesters mit uneigennützigem Eifer und wahrer Einsicht führt, unmöglich verkennen.

Anekdoten.

Als Mozarts Don Jouan zum erstenmahl in der musikalischen Akademie gespielt wurde, und nicht gefiel, weil Akteurs und Orchester die Oper, ohne sie zu verstehn, aufführten, sagte Garat: Don Juan a paru incognito à l'Opera.

Niklas Porpora, welchen die Italiener den Patriachen der Melodie nennen, war in einer Abtey von Mönchen gefragt: wie ihm ihr trefflicher Organist gefallen hat? „Je nun, zögerte Porpora, je nun — — „Ein geschickter Mann, sagte der Prior, ein menschenfreundlicher Mann, und voll wahrer evangelischer Einfalt. —" Oh, was die Einfalt betrifft" erwiederte Porpora, die hab ich wohl bemerkt: denn seine Linke weis nicht, was die Rechte thut."

Nachricht. Herr Kapellmeister Karl Maria von Weber, Opern-Direktor des Pragers königl. ständischen Theaters befindet sich gegenwärtig in Wien, und wird am ersten Sonntag nach Ostern, als am 25. April, Konzert auf dem Pianoforte im k. k. kleinen Redouten-Saale geben. Es wird gewiß allen Freunden der Tonkunst interessant seyn, einen Mann, der uns bisher als Tonsetzer und Virtuos nur einem vortheilhaften Rufe nach bekannt war, bei dieser Gelegenheit, ohne Zweifel von beiden Seiten, kennen zu lernen.

Berichtigungen zu Nr. 14.

S. 203. Z. 7. ist zu lesen „als in den Charakteristiken."
S. 209. Z. 5. v u. ist — — „aus le jeune Henri von Mehul."
S. 215 Z. 11. — — — „mit obligater Oboe."

Von dieser Zeitschrift wird jeden Sonnabend Nachmittags um vier Uhr ein ganzer Bogen ausgegeben. Man pränumerirt in Tendlers Buchhandlung am Graben im Trattnerhof mit 16 fl. ganzjährig, und 8 fl. halbjährig für jedes Exemplar auf Druckpapier. Auf schönen Median-Schreibpapier kostet jedes Exemplar 24 fl. ganzjährig.

Nro. 16.

Wiener allgemeine musikalische Zeitung.

(Sonnabend den 17. April 1813.)

Schubarts Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst.

Ideal eines Orgelspielers.

(Beschluß aus Nro. 14.)

Die Zwischenspiele sind schwerer und wichtiger als mancher glaubt. Sie sollen eigentlich immer die folgende Zeile des Liedes auslegen. Wer einen profanen Gedanken zur Vorbereitung eines heiligen Gedankens wählt, säet Unkraut unter den Weizen; und wer vor einem aufjauchzenden Gedanken ein trauriges durch Semitonien hinschleichendes Zwischenspiel setzt, der weiß nicht was er singt, und weiß nicht was er spielt. Vor einschläfernden, immer wieder kommenden, affenmäßig gelernten Zwischenspielen muß man sich ebenfalls hüten, weil sie der Gemeinde langweilen. Schöne Läufe durch die Applikaturen, Terzen und Sextengänge, einfache und wo möglich doppelte Triller, angenehmes Hinschleichen durch die halben Töne, nicht allzu rasches, und schnelles Hinstürzen durch Septimen und Sextquinten-Akkorde, und tausenfache Winkelzüge, wodurch der Zuhörer unterhalten wird, sind das untrüglichste Rezept zu diesen Zwischenspielen. Vor allen geilen Auswüchsen unter dem Choral muß man sich um so mehr hüten, als sie wie Gift in das Herz des Zuhörers einschleichen. Ein Herrenhuther wohnte vor einigen Jahren einem Gottesdienste bey, wo ein sehr guter, aber manchmal etwas petulanter Organist spielte: Der Organist beging die Unvorsichtigkeit, einen profanen Satz zum Zwischenspiele zu wählen. Nach geendigtem Gottesdienste sagte der Herrenhuther zum Organisten: Sie haben mich heute geärgert, denn den Läufer zwischen dem Choral, hörte ich vor zwanzig Jahren in einer Komödie. — So streng diese Forderung ist, so muß man doch hierin der Vorschrift des Apostels Paulus folgen, welcher allen Vorstehern der Gemeinde, folglich auch den Organisten die Lehre gibt, ihrer schwachen Brüder zu schonen. Man lese, was der berühmte Kapellmeister Reichardt in Berlin hierüber Schönes und Nachdrückliches gesagt hat.

Die Hauptstärke des wahren Orgelspielers muß im Vortrage des Chorals bestehen. Dieser Vortrag ist dreyfach: Man spielt entweder den Choral der Gemeinde simpel vor, oder verändert ihn kunstmäßig, oder begleitet damit die Gemeinde. Im ersten Falle, sind Einfalt und Schönheit aufs äußerste zu empfehlen. Man wähle z. B. zum Vortrag der Melodie ein Flötenregister; oder, wo sie vorhanden ist, die göttliche Vox humana; spielt die Melodie ganz einfach mit äußerstem Gefühle des herrschenden Tons. Zur Begleitung aber auf dem andern Manual nehme man etwa Viola di gamba, und spiele das Pedal nur einfach, damit die sanfte Melodie nicht zertrümmert werde. Diese sehr schwere Art zu spielen, erfordert viel Genie und Empfindung.

Die kunstmäßige Variation läßt sich mechanisch erlernen; man kann sie fugenartig, oder mit laufendem Basse ausführen, mit doppeltem oder einfachem Pedal, wobei die treffende und schnelle Veränderung der Register große Wirkung hervorbringt. — Man muß sich hier besonders vor Weitläufigkeit und pedantischen Modulationen hüten; auch die Melodie nie in einem Strudel von fremden Manieren ersäufen. Unter dem Gesange ist es ganz und gar unschicklich, den Choral zu variren. Einfachheit, Tonfülle, stark besetztes durchschneidendes Pedal, ungekünstelte Modulationen, richtige und schöne Harmonien, sind es allein,

was in dieſer Lage vom Künſtler gefordert wird. Nur elende Schulmeiſter und Stümper ſuchen darin eine Ehre, wenn ſie die Gemeinde mit allzu gekünſtelten Ausweichungen verwirren.

Die Kenntniß der Regiſter iſt für einen Organiſten eben das, was die Farbenmiſchung für einen Mahler iſt. Die beyden Seiten der Orgel ſind des Virtuoſen Palette, und je ſchneller, richtiger dem allmähligen Wachsthum der Töne angemeſſener, ein Organiſt die Regiſter zu ziehen oder zu bergen weiß; je beſſer verſteht er ſein Inſtrument.

Das Pedal hat große Schwierigkeiten, ſowohl wegen ſeiner ungeheuern Stärke, als wegen ſeiner verſchiedenen Natur. Man darf ſelten mit dem rechten Fuße treten wie mit dem linken; denn jener gehört eigentlich in die Sphäre des obligaten Violonzells; dieſer aber gränzt an die Natur des Violons, und der Baßpoſaune. Man muß ſich eigene Pedalſchuhe verfertigen laſſen, wobey die Abſätze ſehr hoch ſeyn müſſen, damit man Terzen, und durch Sprünge ſogar Quarten hervorbringen kann. Im Uebrigen iſt die Theorie des Pedals mit dem Generalbaſſe eins.

Zu alle dieſen großen Vorzügen des Organiſten müſſen noch unentbehrliche phyſiſche Vollkommenheiten hinzu kommen. Seine Fauſt muß ſtark ſeyn, und ausnehmend viel Schnellkraft beſitzen. Dazu werden ſtarke Nerven erfordert, eine weitgriffige Hand, und Füße faßt mit Tänzerfertigkeit begabt. Man ſieht hieraus, wie ſchwer ein ſolches Ideal zu erreichen ſey, und wie hoch man einen Mann ſchätzen müſſe, der am weiteſten an dieſem Maßſtabe hinaufmißt.

Charakteriſtik der Töne.

Jeder Ton iſt entweder gefärbt, oder nicht gefärbt.

Unſchuld und Einfalt drückt man mit ungefärbten Tönen aus. Sanfte, melancholiſche Gefühle, mit B Tönen; wilde und ſtarke Leidenſchaften, mit Kreuztönen.

C-dur, iſt ganz rein. Sein Charakter heißt: Unſchuld, Einfalt, Naivetät, Kinderſprache.

A-moll, fromme Weiblichkeit und Weichheit des Charakters.

F-dur, Gefälligkeit und Ruhe.

D-moll, ſchwermüthige Weiblichkeit, die Spleen und Dünſte brütet.

B-dur, heitere Liebe, gutes Gewiſſen, Hoffnung, Hinſehnen nach einer beſſern Welt.

H-moll, Mißvergnügen, Unbehaglichkeit, Zerren an einem verunglückten Plane; mißmuthiges Nagen am Gebiß, mit einem Worte, Groll und Unluſt.

Es-dur, der Ton der Liebe, der Andacht, des traulichen Geſprächs mit Gott; durch ſeine drey B die heilige Trias ausdrückend.

C-moll, Liebeserklärung, und zugleich Klage der unglücklichen Liebe. — Jedes Schmachten, Sehnen, Seufzen der liebetrunknen Seele, liegt in dieſem Tone.

As-dur, der Gräberton, Tod, Grab, Verweſung, Gericht, Ewigkeit, liegen in ſeinem Umfange.

F-moll, tiefe Schwermuth, Leichenklage, Jammergeächz, und grabverlangende Sehnſucht.

Des-dur. Ein ſchielender Ton, ausartend in Leid und Wonne. Lachen kann er nicht, aber lächeln; heulen kann er nicht, aber wenigſtens das Weinen grimaſſiren. — Man kann ſonach nur ſeltene Charaktere und Empfindungen in dieſen Ton verlegen.

B-moll. Ein Sonderling, mehrentheils in das Gewand der Nacht gekleidet. Er iſt etwas mürriſch, und nimmt höchſt ſelten eine gefällige Miene an. Moquerien gegen Gott und die Welt; Mißvergnügen mit ſich und allem; Vorbereitung zum Selbſtmord — hallen in dieſem Tone.

Ges-dur. Triumph in der Schwierigkeit, freyes Aufathmen auf überſtiegenen Hü-

geln; Nachklang einer Seele, die stark gerungen, und endlich gesiegt hat — liegt in allen Applicaturen dieses Tons.

Es-moll. Empfindungen der Bangigkeit des allertiefsten Seelendrangs; der hinbrütenden Verzweiflung; der schwärzesten Schwermuth, der düsterstenSeelenverfassung. Jede Angst, jedes Zagen des schaudernden Herzens, athmet aus dem gräßlichen Es-moll. Wenn Gespenster sprechen könnten; so sprächen sie ungefähr aus diesem Tone.

H-dur. Stark gefärbt, wilde Leidenschaften ankündend, aus den grellsten Farben zusammen gesetzt. Zorn, Wuth, Eifersucht, Raserey, Verzweiflung, und jeder Jast des Herzens liegt in seinem Gebiethe.

Gis-moll. Griesgram, gepreßtes Herz bis zum Ersticken; Jammerklage, die im Doppelkreuz hinseufzt; schwerer Kampf, mit einem Wort, alles, was mühsam durchringt, ist dieses Tons Farbe.

E-dur. Lautes Aufjauchzen, lachende Freude, und noch nicht ganzer, voller Genuß liegt in E-dur.

Cis-moll. Bußklage, trauliche Unterredung mit Gott; dem Freunde; und der Gespielinn des Lebens; Seufzer der unbefriedigten Freundschaft und Liebe liegen in seinem Umkreis.

A-dur. Dieser Ton enthält Erklärungen unschuldiger Liebe, Zufriedenheit über seinen Zustand; Hoffnung des Wiedersehens beym Scheiden des Geliebten; jugendliche Heiterkeit, und Gottesvertrauen.

Fis-moll. Ein finsterer Ton: er zerrt an der Leidenschaft, wie der bissige Hund am Gewande. Groll und Mißvergnügen ist seine Sprache. Es scheint ihm ordentlich in seiner Lage nicht wohl zu seyn: daher schmachtet er immer nach Ruhe von A-dur, oder nach der triumphirenden Seligkeit von D-dur hin.

D-dur. Der Ton des Triumphes, des Halelujas, des Kriegsgeschrey's, des Siegsjubels. Daher setzt man die einladenden Sinfonien, die Märsche, Festtagsgesänge, und himmelaufjauchzenden Chöre in diesen Ton.

H-moll. Ist gleichsam der Ton der Geduld, der stillen Erwartung seines Schicksals, und der Ergebung in die göttliche Fügung. Darum ist seine Klage so sanft, ohne jemahls in beleidigendes Murren, oder Wimmern auszubrechen. Die Applicatur dieses Tons ist in allen Instrumenten ziemlich schwer; deßhalb findet man auch so wenige Stücke, welche ausdrücklich in selbigem gesetzt sind.

H-dur. Alles Ländliche, Idyllen- und Eklogenmäßige, jede ruhige und befriedigte Leidenschaft, jeder zärtliche Dank für aufrichtige Freundschaft und treue Liebe; — mit einem Worte, jede sanfte und ruhige Bewegung des Herzens läßt sich trefflich in diesem Tone ausdrücken. Schade! daß er wegen seiner anscheinenden Leichtigkeit, heut zu Tage so sehr vernachlässiget wird. Man bedenkt nicht, daß es im eigentlichen Verstande keinen schweren und leichten Ton gibt: vom Tonsetzer allein hangen diese scheinbaren Schwierigkeiten und Leichtigkeiten ab.

E-moll. Naive, weibliche unschuldige Liebeserklärung, Klage ohne Murren; Seufzer von wenigen Thränen begleitet; nahe Hoffnung der reinsten in C-dur sich auflösenden Seligkeit spricht dieser Ton. Da er von Natur nur eine Farbe hat; so könnte man ihn mit einem Mädchen vergleichen, weiß gekleidet, mit einer rosenrothen Schleife am Busen. Von diesem Tone tritt man mit unaussprechlicher Anmuth wieder in den Grundton C-dur zurück, wo Herz und Ohr die vollkommenste Befriedigung finden.

Wenn man gegen diese Charakteristik der Töne, einwenden wollte: daß wegen der mannigfaltigen Ausweichungen kein Ton einen bestimmten Charakter haben könne; so muß man bedenken, daß es Pflicht für jeden Componisten sey, den Charakter

seiner Töne genau zu studieren, und nur die Sympathetischen in seinen Lichtkreis aufzunehmen. Ein guter Gesellschafter ladet niemahls bizzarre Charaktere, die den Zirkel seiner Vertrauten stören, zu sich; er wählt vielmehr homogene Menschen, welche das Vergnügen der Gesellschaft erhöhen. Ein Freygeist, der sich durch Liederlichkeit brandmarkt, gehört nicht in eine stille christliche Charfreytagsversammlung, wenn er gleich da und dort an seinem rechten Platze stehen mag. Eben so verhält es sich auch mit dem Musiker. So bald er einmahl einen der herrschenden Empfindung anpassenden Ton gewählt hat, so darf er nie in Töne ausgleiten, welche dieser Empfindung widersprechen. Unausstehlich wäre es z. B. wenn eine Arie, deren Grundton C-dur ist, im ersten Theil in H-dur endigte; oder wenn man aus F-moll plötzlich in Fis-dur übergehen wollte. Kurz, der musikalische Ausdruck durch alle Töne, ist so genau bestimmt, daß, ob es gleich philosophische Kritiker noch nicht genug geltend gemacht haben, er es doch an Genauigkeit dem poetischen und pittoresken Ausdrucke weit zuvor thut.

Concert spirituel, ausgeführt auf der Orgel der evangelischen Kirche am 9. April Mittags vom großherzoglich hessischen geistlichen geheimen Rath, Hrn. Abt Vogler.

Endlich haben auch Wiens Musik-Liebhaber und Kenner volle Gelegenheit gehabt, diesen berühmten, gelehrten Künstler auf seinem ihm eigenthümlichen Instrumente, der Orgel, für deren Vervollkommung er seit Jahren so viel gethan, zu hören und zu würdigen. In einer Reihe der verschiedenartigsten Musikstücke entwickelte er die Tiefe seiner harmonischen und kontrapunktischen Kenntnisse, zeigte, welcher mannigfaltigen überraschenden Effekte die Königinn aller Instrumente fähig ist, und bewies uns die seltene Meisterschaft seines Spiels in allen ihren Theilen.

Der Inhalt des Conzerts war folgender: I. Abtheilung. 1) Eintritts-Musik der Seraphinen-Ordensritter in die königl. Hofkirche zu Stockholm. 2) Adagio. 3) Piece de Carillon. 4) Choral: Wie schön leuchtet der Morgenstern ꝛc. II. Abtheilung. 1) Flötenconzert zu drei Stücken. 2) Belagerung Jericho's: a) Israels Gebeth zu Jehova, b) Trompetenschall, c) Umsturz der Mauern, d) Siegreicher Einzug. 3) Händels Halleluja, zu zwei Themata, fugirt mit einem noch einverleibten dritten Thema.

Schon die Aufzählung dieser Stücke beweißt den doppelten Gesichtspunkt, aus welchem Herr Abt Vogler die Orgel betrachtet, und nach welchem er dieses Instrument verschieden behandelt; nämlich: 1) als Organ zum Vortrag großer, edler, ernsthafter Kirchensätze, und dieß ist ihre bisher allgemein anerkannte wahre Natur, 2) als Stellvertreterinn des Orchesters, sowohl in seinem vollen Zusammenwirken, als in seinen einzelnen Abwechslungen und Nüanzirungen, und hier tritt er als Selbstschöpfer und Erfinder auf. Zu der ersten Gattung gehörten in seinem Conzerte der Choral, und Händels Halleluja. Der Choral war herrlich, groß, herzerhebend; schöner, zweckmäßiger läßt sich ein Thema nicht wohl behandeln, und ausführen. Die mächtige Doppelfuge Händels mit dem kunstvoll hinzugefügten dritten Subjekt riß allgewaltig hin. Beides führte Herr Abt Vogler mit jener Kraft, Vollendung, und der gänzlichen Ruhe aus, die den großen Orgelspieler bezeichnen, und die leider! in unseren Tagen, aus mancherlei Ursachen, zur höchsten Seltenheit geworden sind; besonders merkwürdig ist seine Behandlung des Pedals; lebhaft dachten wir uns in die Zeiten der Sebastian Bache, der Händel u. s. w. zurück, und wir hätten gewünscht ihm Stunden lang zuzuhören, und seinem Ideengang zu folgen. In die zweite Gattung zählen wir alle übrigen Stücke, worüber wir hier einige Bemerkungen folgen lassen. Die Melodie des Eintritts-Marsches ist einfach schön, und von einigen interessanten Variationen begleitet, wobei der Spieler sich sowohl im gebundenen Satze als in Passagen zeigen kann. Das Adagio war auf sanfte Orgeleffekte berechnet. Das Carillon war durch die neue Versetzung der Register interessant, und erhob sich

durch den ſtakkirten Vortrag beinahe bis zur Täuſchung. Das Flötenconzert ſchien uns zu lang, und wir hatten hier die Gelegenheit, uns zu überzeugen, daß die Orgel doch eigentlich in galanteren Sätzen aus ihrer Weſenheit heraustritt, und daß kein Studium der Behandlung ihr den eigenthümlichen Charakter des Orcheſters zu geben vermag. Dieſe Bemerkung müſſen wir vorzüglich auf das jedesmahlige Einfallen des Tutti anwenden, wo der Orgelton recht grell und unangenehm kontraſtirte. Auch geſtehen wir, daß wir der in der Ankündigung verſprochenen Abwechslung von Oboen, Fagots, Bogeninſtrumente ꝛc. wenig, zum Theil auch gar keine Täuſchung abgewinnen konnte; woran jedoch die Unvollkommenheit der Orgel, welche dem Herrn Abt Vogler zu ſeinem Conzerte überlaſſen wurde, großentheils die Schuld tragen mochte. In der Belagerung Jericho's leiſtete er Unglaubliches. Das Zuſammentreten der Pedale, und die Bearbeitung des Baſſes im Manual beim Einſturz der Mauern bringt eine ſchauderhafte Wirkung hervor. Die ganze Idee dieſes muſikaliſchen Gemäldes mit ſeiner abentheuerlichen Benennung, und ſeiner, einen ungewöhnlichen Aufwand phyſiſcher Kraft fordernden Ausführung kann eine wahre Merkwürdigkeit im Gebiethe der Tonkunſt genannt werden, welche, einmahl zu hören, gewiß intereſſant iſt. Nur beziehen wir uns in Anſehung des Trompeten-Schalles auf unſere oben aufgeſtellte Anſicht, und wiederholen zugleich, daß dieſes Fach, ſo ſehr wir die Maſſe von Erfahrungen, welche es vorausſetzt, zu ſchätzen wiſſen, uns dennoch, als dem wahren Charakter der Orgel nicht entſprechend, nicht ſonderlich anregt. Dagegen muß jeder Verehrer ächter Muſik den Wunſch hegen, den Genius des Herrn Abts Vogler in ſeinem höheren Wirkungskreis noch einmahl, während ſeines hieſigen Aufenthalts, bewundern zu können.

Conzert im Leopoldſtädter Theater.

Herr Kaiſer, erſter Flötiſt beim Orcheſter dieſes Theaters, genießt das Recht, jährlich einmahl zu ſeinem Vortheile eine muſikaliſche Akademie zu geben. Er machte hievon am Palmſonntag, den 11. April Gebrauch. Wir bedauern jedermann, der durch ein unbezwingbares Geſchick an deſſen Theilnahme verhindert wurde. So etwas hört man nicht alle Tage, und wer, von den Dilettanten glaubt, alles zu kennen, was man auf der Flöte zu leiſten vermag, wenn er unſere erſten Flötiſten des Hoftheaters und des Theaters an der Wien gehört hat, irrt ſich groß. Das Gebieth der Kunſt iſt unbegränzt, die mannigfaltigen Vorzüge und Eigenheiten der heutigen Inſtrumente ſind noch lange nicht ergründet, und unendlich verſchieden iſt der Geſchmack, den große Virtuoſen in dem Vortrag oft deſſelben Muſikſatzes entwickeln. Wir wollen es verſuchen Herrn Kaiſers Charakter, als Künſtler auf der Flöte, zu ſkizziren. Das Wichtigſte bey dieſem Inſtrumente iſt wohl die Intonation. Die meiſten Flötenvirtuoſen haben es ſich bisher zu einem beſonderen Studium gemacht, dieſe ſich immer gleich zu erhalten; Herr Kaiſer nimmt es damit ganz anders: „Ein ſolches ewiges Einerley kann nur ermüden, man muß hier nüanziren, im piano läßt man den Ton um ein Viertel ſinken, und im forte treibt man ihn um eben ſo viel über die Orcheſterſtimmung; dadurch hebt ſich die Prinzipalſtimme immer ſelbſt heraus, auch über das vollſte Tutti.“ Dieſen Grundſatz bleibt er ſtrenge treu, und durch dieſes unſchuldige Mittel bringt er oft, im wörtlichen Sinn, frappante Effekte hervor. Nicht minder eigenthümlich iſt ſein Syſtem in Anſehung des Athemnehmens. Andere nehmen die möglichſt größte Luftmaſſe auf, und verwenden ſie mit wucheriſcher Sparſamkeit, um in Paſſagen von mittelmäßiger Länge mit dem Vorrathe auszulangen, und ſuchen bey deren längerer Dauer in minder wichtigen und auffallenden Momenten neuen Luftvorrath zu ſammeln. Herr Kaiſer iſt in dieſem Punkt ſehr

freygebig; er überschüttet sein Instrument mit einem Luftstrom, und ist dieser versiegt, so holt er sich ganz bequem eine neue Portion, und läßt indessen den Zuhörer die Fortsetzung der Passage errathen. Hierdurch bringt er eine gewisse Spannung hervor, die ihn der augenblicklichen Rückkehr der Aufmerksamkeit seiner Zuhörer versichert, falls diese in einem mehr unterhaltenden Gespräch begriffen, oder gar sündigerweise eingeschlafen wären. Er scheint diese Verzierung des Vortrags den Rednern abgelauscht zu haben, die auch oft im Strome der Rede plötzlich inne halten. Das schon einmahl gepriesene Bestreben des Herrn Kaisers jede Gleichförmigkeit des Tones als langweilig zu vermeiden, hat auch auf seine Tonleiter einen auszeichnenden Einfluß. Nur das tiefe d, und cis klingt wie bey andern Spielern hell, und ist körnig, alle andern ganzen und Mitteltöne der untern Oktave verbirgt ein neidischer Schleier, sie treten sittsam und schüchtern hervor, und behalten selbst im forzato ihren dumpfen hohlen Klang. Dagegen zeigt er in der Höhe eine bewundernswürdige Stärke; kein Ton ist so unbändig, daß er nicht auf seinen gewaltigen Zuruf erschiene; diese rauhe Aufforderung hat sie aber so verwöhnt, daß sie störrig genug sind, auf eine leise gütige Ansprache ihres Meisters selten zu erscheinen. — Herrn Kaisers Vortrag getrauen wir uns nicht zu schildern; dieß würde zu weit führen, und am Ende wäre es doch keine vollständige Charakteristik. Aus dem bisher gesagten kann man sich indeß schon eine ziemliche Skizze abstrahiren. Gegen die Wahl des Conzerts läßt sich auch nichts einwenden. Die alte Musik nur ist kraftvoll, und gediegen; die neuere gleicht einem verzärtelten Schooskind. Im Großen sprechen für diese Behauptung die Werke, Händels, Glucks ꝛc.; dieß verhält sich nun auch so im Kleineren. Niemand kann daher Herrn Kaiser Unrecht geben, daß er ein Conzert von weiland Cartellieri vortrug. Die Melodien und Passagen sind leicht faßlich, und wenn sie wirklich einige Mahle mißlängen, oder einen unachtsamen Zuhörer das erste oder zweyte Mahl entgingen, so hat das nichts zu bedeuten, er hört sie doch noch fünf

oder sechs Mahl; die Modulationen sind nicht bizarr, sie bleiben hübsch in den verwandten Tonarten. Die Schwierigkeiten sind weder gehäuft noch gesucht. Vielleicht könnte ein noch größerer Flötenvirtuos das ganze Conzert a vista spielen. — Herr Kaiser zeigte sich an diesem Abend auch als Meister auf den Csakan; er spielte darauf eine Romanze mit Variationen über — den Marsch aus Aline von seiner eigenen Composition. Wir hatten dieses Instrument bisher für ein bloßes Spielwerk an den Sonnenschirmen der Damen, oder an den Stöcken der jungen Herrn gehalten, sind aber nun eines Besseren belehrt. In der Romanze nahm sich das Instrument nicht ganz vortheilhaft aus, da die Mitteltöne immer etwas unrein klingen, aber in den Variationen setzte Herr Kaiser sich und sein Instrument in ein vortheilhaftes Licht. Das liebe Thema varirte wunderbar zuerst in Achtelnoten, dann in Sechzehntel-, und endlich gar in Zweyunddreißigstel-Noten, mit einer gewissenhaften Beobachtung der Grundmelodie. Wir konnten uns an Mordanten und Trillern nicht satt hören, obschon uns Herr Kaiser daran nicht Mangel leiden ließ.

So viel von dem Herrn Conzertgeber; unsere Leser mögen es uns verzeihen, wenn uns der Drang, ihnen unsere Entzückung mitzutheilen, zu viel sprechen ließ.

Die übrigen Musikstücke dieser Akademie waren: Eine Ouverture von F. A. Gebel von nicht unbedeutendem Werthe, die auch ganz gut ausgeführt wurde; Ein Rando mit Rezitativ von Piticchio von Dlle. Horny über alle Erwartung brav gesungen; Ein Conzert für das Fortepiano von Riotte von Herrn Kaisers dreizehnjährigem Sohne mit Ausdruck und Gewandtheit vorgetragen, wobey man nur den schlechten Ton seines Instruments bedauerte; Endlich eine musikalische Skizze der Brand von Baaden, nach Herrn Haslingers Composition für das Fortepiano, instrumentirt und mit einer Ouverture, und Chiusa (Schlußstück) vermehrt von Herrn Heidenreich. Ueber diese musikalische Malerey wird bey einer anderen besonderen Gelegenheit gesprochen

werden; wir bemerken also hier nur, daß das Chaos von Tönen, und der unbändige Lerm aller Instrumente, zu dem sich noch allerley Geraſſel, und gellendes Glockengeläute geſellte, durch ein ganz falſches Geſcherre der erſten Violinen in der Applikatur vollends unleidlich wurde.

David, eine bibliſche Oper in zwei Aufzügen, aus dem Italieniſchen des Herrn d'Antoni überſetzt. Die Muſik iſt von Herrn Kapellmeiſter Liverati. (Am 8. April zum erſten Mahle aufgeführt.)

Schon lange iſt uns in der Oper kein Werk vorgekommen, worin der Werth der Handlung und Sprache mit der Muſik ſo auffallend kontraſtirt hätte wie im gegenwärtigen. Herr d'Antoni konnte wahrlich keine gehaltloſere, weniger zur muſikaliſchen Behandlung geſchickte Handlung wählen, als den Kampf Davids mit dem Rieſen Goliath. Das Uebernatürliche, welches man ſonſt gern und mit Vortheil in die Oper verwebt, und welches man hier allenfalls in Goliath findet, hat der Dichter nicht benützen wollen, da er dieſen, faſt wie ein Automat, erſt zum Beſchluß der Handlung erſcheinen läßt; und in dem ſelbſt erfundenen Liebes-Verſtändniß zwiſchen David und Michol, Sauls Tochter, deren Beſitz er ſich durch den Sieg über Goliath erwirbt, liegt zu wenig Intereſſe, obſchon er dieſes dadurch zu ſteigern geſucht hat, daß er in Abner, dem Feldherrn der Israeliten, David einen gefährlichen Nebenbuhler zur Seite ſtellte. — Iſt dieſer dürftige, mit Gewalt in zwei lange Akte gedehnte Stoff ſelbſt in die geläuterte wundervolle Sprache des italieniſchen Dichters gehüllt, nur erträglich, ſo muß er in der flüchtigen deutſchen Ueberſetzung, worin er uns dargebothen wurde, und die oft zur gemeinſten Proſa herabſinkt, vollends ungenießbar werden. Eine Muſik, die, von keiner andern Seite begünſtigt, bloß durch ſich ſelbſt auf die Gemüther zu wirken hat, und dennoch dieſe Wirkung nicht verfehlt, ja ſelbſt über die gleichgültige Handlung Wärme und Leben verbreitet, und die Mängel des Gedichtes zum Theil vergeſſen macht, muß alſo nothwendig von entſchiedenem Werthe ſeyn. Dieß iſt nun aber bei Herr Liverati's Compoſition wirklich der Fall. Sie erregt lebhafte Theilnahme, und erhebt mehrmahls zur Begeiſterung. Damit beurkundete er alſo wahres, achtungswerthes Muſik-Genie, das ſich freilich von manchen Schwächen frei zu machen hat, und mit welchem ſich noch manche Erfahrungen im Fache der Opernmuſik vereinigen müſſen, das aber dann gewiß Großes zu leiſten im Stande ſeyn wird. Wir wiſſen nicht, ob Herr Liverati ſchon vor dem italieniſche Opern geſchrieben hat, ſo viel iſt aber gewiß, daß David ſein erſter Verſuch einer Compoſition im deutſchen Opernſtyl iſt. Ungeachtet der ganz fremdartigen Richtung des Geſchmacks, welche er als Italiener von früher Jugend an erhalten hat, und trotz den Hinderniſſen, welche ihm die Beobachtung der Deklamation in einer Sprache erſchwerten, deren er wenig mächtig, und mit deren Gramatik er wohl gar nicht vertraut iſt, gelang es ihm doch ziemlich, ſich den Geiſt der deutſchen Compoſition anzueignen. Ein gewiſſes Schwanken war in dieſer Hinſicht bei dem erſten Verſuche wohl unvermeidlich, und es hat uns daher kaum befremdet, daß er manchmahl in ſeinen National-Geſchmack verfiel; wie dieß beſonders im 2. Akt mit einer Cavatine Sauls mit obligatem Waldhorn der Fall iſt, worin der Sänger conzertant mit dieſem Inſtrumente, Läufe und Cadenzen gurgelt, wie in einer italieniſchen Bravour-Arie. In den Rezitativen iſt der richtige Ausdruck der Deklamation größtentheils genau beobachtet; wenn dieß hie und da nicht der Fall iſt, wenn David ſpricht: So iſt die Schlacht verloren! ſo iſt dieß wohl mehr die Schuld des Ueberſetzers, der bei ſeiner ſonſt ſehr freien Ueberſetzung wohl auch auf den — mit dem italieniſchen Original (an das ſich der Componiſt hielt) genauer zuſammentreffenden Akzent hätte ſehen können. In den Arien und faſt allen Sologeſängen

war Herr Liverati in Rücksicht der Erfindung bezeichnender ausdrucksvoller Melodien minder glücklich als in mehrstimmigen Gesangstücken; eine Eigenheit, die uns von einem so hochgeachteten Singmeister beinahe ganz unerklärbar ist. Zum kanonischen Satze zeigte er eine besondere Vorliebe, er weiß ihn aber auch vortheilhaft zu behandeln, und bringt damit in dem Quartett: Sie bringen zum Herzen ꝛc. in dem Duett: Gott ist gnädig ꝛc., und in dem Duett mit Chor: Wer auf den Feld der Ehre ꝛc. schöne große Effekte hervor. Seine Instrumentirung ist voll, und rauschend, dabei reich an kühnen Modulationen, oft aber durchkreuzen sich die verschiedensten kurzen Sätze, welche unter die Orchesterstimmen bunt vertheilt sind. Dagegen ist die Wahl der vorherrschend begleitenden Instrumente oft sehr treffend. So ist das Eintreten der Bässe in dem Duett Davids mit Abner bei den Worten: Er athmet Wuth und Rache ꝛc. dem Vortrag sehr angemessen; grauenvoll wirken die Posaunen in der Arie Jonathas: Schallend mit Donnerstimme ꝛc.; und rührend schmiegt sich der melancholische Fagott an Davids Gesang: Bin ich entfernt von ihr ꝛc. Mit dem Verhältniß des Schwierigen zum Effekte scheint Herr Liverati bei der Harfe nicht ganz bekannt zu seyn. Wir zweifeln, ob diese Töne, von welchen er Davids Harfe erklingen ließ, in der That so sehr zu Sauls Herzen gedrungen wären. Auch ohne in B-moll zu harpegiren, ließen sich weiche schmelzende Akkorde finden, die sanftere Gefühle wohl noch bestimmter erwecken.

Bei der Ouverture hat dem Componisten die Ansicht vorgeschwebt, als sey der Inhalt des Stücks ganz militärisch, daher ihr kriegerischer Charakter, das Rauschende, Lärmende, daher die häufigen Paukenschläge, das Hervortreten aller Blasinstrumente. Wir können uns mit dieser Ansicht nicht ganz vereinigen. Tiefer Ernst, und Pathos hätte mit dem tragischen Gang der Handlung vielleicht mehr übereingestimmt. Der vorzüglicheren Musikstücke haben wir bisher theilweise schon gedacht; wir heben also vom ersten Akt, als dem feurigeren und kräftigeren, nur noch das erste Duett zwischen Abner und Michol als wahrhaft schön deklamirt, dann den Chor: Zu dem Sieg erschallt die Drommete ꝛc. und den Marsch: Fort zum Kampfe ꝛc. als besonders ergreifend, und begeisternd heraus. Der zweite Akt ist minder anziehend. Das kanonisch gearbeitete Duett, dessen wir oben erwähnten, so wie die auch schon angeführte Cavatine, sind dessen ausgezeichnetste Theile. Dieser Akt erinnert mehrmahls ziemlich lebhaft an Spontinis Musik: So sind die Ideen zu den Chören: Ach nahmenlose Qualen ꝛc. und: David lebe, der in Frieden ꝛc. so wie jene zu Achimelechs Ausruf: Der Verfluchte noch heut muß erfallen ꝛc. mit einigen Stellen der Vestalinn sehr nahe verwandt; ja diese Verwandtschaft erstreckt sich bei dem letzt genannten Ausruf bis auf die Orchester-Begleitung. In dem Sextette: O unerhört Beginnen ꝛc. dürfte das Stakkato wohl gar zu scharf markirt, und zu gedehnt seyn. Das damit ausgedrückte allgemeine Staunen über Davids Entschluß, den Kampf mit Goliath zu bestehn, fällt auf diese Art fast in's Komische. Die Finalen bestehen im ersten Akt in einem Doppelchor der Hebräer und Philister, wobei die Musik allmählich anwächst, und mit einem Schlachtgemälde schließt. Der zweite Akt endigt mit einem gewöhnlichen frohlockendem Schlußchor.

Die Huldigung, welche Herr Liverati dem deutschen Publikum mit dieser Oper bezeigte, wurde gebührend erkannt, und er wurde bei der ersten, und auch bei der zweiten Vorstellung, theils schon nach dem ersten Akte, theils am Schluße vorgerufen, und mit einstimmigem lebhaften Beifall belohnt.

(Beschluß folgt.)

Anzeige. Der Raum dieses Blattes gestattete nicht, die Beurtheilungen aller in dieser Epoche vorgekommenen Akademien und Conzerte zugleich aufzunehmen; sie werden daher mit dem nächsten Blatte geliefert.

Nro. 17.

Wiener allgemeine musikalische Zeitung.

Sonnabend den 24. April 1813.

David, eine biblische Oper in zwei Aufzügen, aus dem Italienischen des Herrn d'Antoni übersetzt. Die Musik ist von Herrn Kapellmeister Liverati. (Am 8. April zum ersten Mahle aufgeführt.)

(Beschluß.)

Die Aufführung dieser Oper hat von Seite der Solosänger im hohen Grade befriedigt. Herr Siboni (Saul), zu dessen Vortheil der Ertrag der ersten Vorstellung bestimmt war, zeigte in der ersten Arie mit Chor den gefühlvollen, und in der schon oft angeführten Cavatine den gewandten Sänger; in den ihm zu Theil gewordenen Rezitativen war der studirte Künstler nicht zu verkennen. Mad. Milder hatte als David wenig Gelegenheit, sich ganz vorzüglich auszuzeichnen, nur in einzelnen dankbaren Momenten, die sie klug benützte, konnte sich ihre Kunst in vollem Glanze zeigen. Ein solcher günstiger Moment war vor allem nach dem Kriegslied in der 4. Scene bei der Stelle: Zu dem Sieg ꝛc., worin der klare volle Ton ihrer schönen Stimme und ihr feuriger, tief in das Gemüth dringender Vortrag enthusiastisch entzückte. Sie hat übrigens ihre Rolle mit musterhaftem Eifer durchgeführt. Dlle. Laucher als Michol, und Dlle. Bondra d. ä. als Jonathas haben ihre anerkannten Talente in diesen Rollen neuerdings bewährt. Hr. Vogl konnte sich in seiner untergeordneten Rolle, als Abner, nicht gefallen. Es war uns daher wohl begreiflich, daß sein gewohnter Eifer dießmahl etwas erkalten mußte. Hr. Saal gab den Priester Achimelech, und Hr. Zeltner den Goliath. Letzterer war nur eine vorübergehende Erscheinung und der erstere nicht viel mehr. Sie thaten beide ihre Pflicht. So sehr der Fleiß, den alle hier erwähnten Künstler bezeigten, als lobenswerth erkannt wurde, in demselben Grade reitzten die größtentheils schlecht studirten Chöre den allgemeinen Unwillen. Wer die Chöre in der Vestalinn, Ferdinand Cortez und anderen Opern gehört hat, konnte unmöglich glauben, daß es dasselbe Personale war, das hier so ganz falsch und taktlos seine Parte vortrug, und auf diese Art oft ganze Musikstücke entstellte. Möchte doch Hr. Siboni, unter dessen Leitung bei seinem vorjährigen Benefiz (Ferdinand Cortez) dieser Theil der Oper so meisterhaft ausgeführt wurde, auch dießmahl sich dieses mühsamen aber lohnenden Geschäfts wieder angenommen haben! Das Orchester unter der persönlichen Direktion des Hrn. Liverati leistete im Ganzen wie im Einzelnen vollkommen Genüge. Eine besondere Erwähnung verdient Hr. Belungi der das obligate Waldhorn bei Sauls Cavatine sehr geläufig und mit Ausdruck blies.

Hr. Siboni und Mad. Milder wurden nach der ersten Vorstellung hervorgerufen.

Conzerte im k. k. kleinen Redouten-Saale.

Am 8. April gab Mad. Simonin-Pollet, Mitglied des Atheneums zu Paris, und erste Harfenspielerinn des Theaters an der Wien ihr zweites und, hinsichtlich ihrer bevorstehenden Abreise, letztes Conzert; wobei sie ein Trio von ihrer eigenen Composition mit Pianoforte und Violine von Hrn. Leidersdorf und Kasimir von Blumenthal begleitet, so wie eine Solo-

Sonate, Phantaſie genannt, ſpielte. Wir erinnern uns nicht, daß ſich in Wien noch je eine ſo bedeutende Zahl von Künſtlerinnen auf der Harfe vereint gefunden hätte, als gegenwärtig. Es iſt ihrer ſämmtlich in dieſen Blättern ſo ausführlich Erwähnung geſchehn, daß wir uns dießmahl aller weitern Bemerkungen über die Behandlung eines Inſtrumentes enthalten zu können glauben, mit deſſen Genuße, ſelbſt vorausgeſetzt, daß darin den billigen Forderungen der Kunſt durch Deutlichkeit, Taktrichtigkeit, Schatten und Licht, und Geſchmack im Vortrag ganz entſprochen wird, dennoch, nach der in deſſen Weſenheit liegenden verhältnißmäßigen Beſchränktheit, das Publikum nicht zu häufig beſchenkt werden ſollte, wenn die volle Wirkung nicht verfehlt werden will. Was die Compoſition der Conzertgeberinn betrifft, ſo kann man mit Grunde ſagen, daß ſie mit den meiſten, in dieſem Fache bekannten, gewiß gleiches Verdienſt hat. —— Dlle. Buchwieſer ſang eine Arie von Simon Mayer mit Beifall. Hrn. Leiderdorfs Produktion in einem Rondo von ſeiner Erfindung dünkte uns wohl, im eigentlichſten Sinne, nicht bedeutend genug, um in dieſer, an ausgezeichneten Componiſten und Fortepiano-Spielern ſo reichen Stadt, damit in einem öffentlichen Conzert aufzutreten. Hrn. Blumenthals Spiel werden wir in einem Conzert, das er am 11. April geben wird, wohl mehr zu erkennen Gelegenheit haben.

Dem. Thereſe Demar und Dem. Tognini, gaben am 19. April ihr zweites und letztes Conzert, das in folgenden Muſikſtücken beſtand: 1) Ouverture aus der Oper Numa Pompilius vom Kapellmeiſter Pär; 2) Conzert Cosaque für die Pedalharfe, komponirt von Sebaſtian Demar, geſpielt von Dlle. Demar. 3) Waldhorn-Conzert, geblaſen von Dlle. Tognini. 4) Arie, geſungen von Mad. Milder. 5) Polonaiſe für die Violine, komponirt von Kuffner, geſpielt von Dem. Tognini. 6) Sinfonie konzertante für Harfe und Horn, geſpielt von Dem. Demar und Dem. Tognini.

Indem wir uns in Anſehung der Verdienſte, welche die Conzertgeberinnen, jede in ihrem Fache, auszeichnen, gänzlich auf unſer im Nro. 15. über ihre erſte Produktion gefälltes Urtheil beziehen, und verſichern, daß wir ſelbes bei dieſer Gelegenheit neuerlich beſtättigt fanden, bemerken wir insbeſondere daß uns Dem. Togninis mehrſeitiges Talent in der auf der Violine vorgetragenen Polonaiſe um ſo angenehmer überraſcht hat, als die Forderungen ſehr gemäßigt ſind, welche wir uns gegen das ſchöne Geſchlecht im Fache der Kunſt erlauben, wenn ſich Individuen deſſelben auf die Behandlung muſikaliſcher Inſtrumente verlegen, die faſt außer ihrer Sphäre liegen. Dem. Tognini zeigte in der gefälligen Polonaiſe einen zuverſichtlichen, ziemlich gewandten und fertigen Vortrag, und Kenntniß mancherlei Stricharten, auch ſind ihr mehrere ſchwierige Paſſagen, und Sprünge in die hohe Applikatur recht gut gelungen. Mad. Milder beſtättigte in der angezeigten Arie unſere bereits im Nro. 4 geäußerte Bemerkung, daß ſie ſich auch die Eigenheiten der italieniſchen Geſangs-Methode anzueignen ſtrebe; die Beweiſe des Gelingens fielen zu ihrem Vortheile aus.

Conzert im Theater an der Wien.

Herr Caſimir von Blumenthal, Orcheſter-Direktor und Soloſpieler dieſes Theaters gab am 11. April zu ſeinem Vortheile eine große muſikaliſche Akademie in zwei Abtheilungen. Die erſte enthielt 1) eine Ouverture aus dem Schauſpiele König Lear, von Joſeph Blumenthal, 2) eine Arie von Winter, geſungen von Dlle. Buchwieſer. 3) Doppelconzert für zwei Violinen von Canabich und Fränzl, geſpielt von dem Conzertgeber und deſſen Bruder Leopold. 4) Wielands Grab, gedichtet dem Lebenden von Chriſtina Weſtphalen, geſungen dem Abgelebten in einem Vokal-Quartett

von Vogler, vorgetragen von Dem. Henriette Teimer, Mad. Hönig, und den Hrn. Gottdank und Weinkopf; die zweite enthielt: 5) ein Andante und ein erstes Allegro aus einem neu componirten Conzert des Leopold von Blumenthal gespielt vom Conzertgeber, 6) ein Duett aus Pärs Sophonisbe, gesungen von Dem. Buchwieser und Mad. Hönig, 7) eine Sonate für die Harfe componirt und gespielt von Mad. Simonin-Pollet. 8) Voglers Trichordium oder Lob der Harmonie, nach J. J. Rousseau, vorgetragen von dem Vokalchor und dem Orchester.

Das Ausgezeichnetste aus all diesen Musikstücken sind unstreitig Hrn. Abt Voglers würdevolle zwei Gesänge, deren ersteres, ganz wie man es von einem so großen Harmoniker erwartet hat, in einer einfachen Harmonie einen höchst angenehmen Genuß gewährte, und letzteres eben auch durch die edle Simplizität des Gesanges tief in das Gemüth drang, und durch die angebrachten interessanten Zwischensätze des Orchesters noch ungemein gewann. Sie wurden beide sehr gut exekutirt; nur hätte man Mad. Hönig bei ersterem anfangs eine reinere Intonation gewünscht. Hr. Casimir und Leopold von Blumenthal bewährten in dem oben angeführten Doppelconzert Fleiß, Geschicklichkeit und eine genaue Uebereinstimmung des Vortrags, beifallswerth. Ersterer bewies ferner in den gespielten zwei Sätzen aus eines Soloconzerts eine nicht unbedeutende Gewandtheit der linken Hand, welche indeß ihrer so unumgänglich nothwendigen Begleiterinn, der richtigen Intonation, zuweilen entschlüpfte. In Winters Arie und Pärs Duett haben sich die bekannten schönen Eigenschaften der beiden Sängerinnen Dlle. Buchwieser und Mad. Hönig glänzend entfaltet. Der Verfasser der Ouverture zum Schauspiele König Lear mag wohl die Erhabenheit seines Gegenstandes erkannt haben, so viel hat das gewählte Thema angedeutet, doch konnte sich seine Phantasie zu jener Begeisterung nicht aufschwingen, und in ihr erhalten, welche die Ausarbeitung eines musikalischen Prologs zu einem Shakespeareschen Werke fordert.

Am 13. April wurde zum Vortheil der Theater-Armen eine große musikalische Akademie gegeben. Der Zuspruch des Publikums, welches mit Genüßen dieser Art seit einiger Zeit beinahe übersättigt wurde, war um so geringer, als sich der Inhalt derselben durch wenige besonders interessante, neue Musikstücke auszeichnete. Die bloße Aufzählung der letzteren mit einzelnen kurzen Bemerkungen dürfte daher für dießmahl wohl genügen. Diese waren folgende: In der ersten Abtheilung. 1) Ouverture aus Anakreon von Cherubini, 2) Arie von Nasolini, gesungen von Mad. Campi, mit obligater Clarinette geblasen von Hrn. Fridlovsky; das Non plus ultra einer italienischen Bravour-Arie, die nur von Mad. Campi, und selbst von dieser nur mit ungewohnter Anstrengung vorgetragen werden konnte; auch Hr. Fridlovsky fand in der conzertanten Begleitung große Schwierigkeiten, die er aber meisterlich überwand. Beide erndteten gleich lebhaften Beifall. 3) Conzert für die Harfe mit Begleitung zweier Waldhörner, gespielt von den Herren Katschirek, Fuchs und Herbst. 4) Terzett von Hrn. Abt Vogler aus Castor und Pollux, gesungen von Mad. Campi, Dlle. Buchwieser und Mad. Hönig. In der zweiten Abtheilung: 1) Ouverture aus Gabriele d'Estrees von Mehul. 2) Zwei vierstimmige Gesänge von Joseph Haydn, gesungen von Mad. Hönig, Mad. Kainz, Hrn. Gottdank und Hrn. Weinkopf. Durch die diesen Gesängen beigefügte Instrumental-Begleitung haben selbe wohl nichts gewonnen. 3) Quintett von Herrn Kapellmeister Triebensee, ausgeführt am Fortepiano vom Verfasser, englisch Horn Hr. Teimer, Clarinette Hr. Fridlovsky, Bassethorn Hr. Rüttinger und Fagott Hr. Czayka. Ein gefälliges interessantes Musikstück, daß sich einer sehr gelungenen Ausführung erfreute. 4) Erstes Finale aus Trajan in Dazien von Nikolini, gesungen von Mad. Campi, Dlle. Buchwieser, Mad. Hönig und Hrn. Weinkopf; sehr brav aufgeführt.

)(2

Conzert im Leopoldstädter Theater.

Herr Franz Clement, erster Orchester-Direktor und Solospieler des königl. ständischen Theaters zu Prag, gab vor der Abreise an diese seine neue Bestimmung am 13. April Conzert zu seinem Benefiz, wobei folgende Musikstücke vorkamen: 1) Die Ouverture aus Catels Oper: les Bayadéres. 2) Violin-Conzert componirt und gespielt von Hrn. Clement. 3) Arie von Hrn. Liverati, gesungen von Dlle. Hensler. 4) Conzert für das Fortepiano von Hrn. Triebensee, gespielt von Dem. Fratti. 5) Vokal-Quartett von Cherubini, gesungen von Dem. Horny, und den Hrn. Stöger, A. Schuster und Pfeiffer. 6) Phantasien von Hrn. Clement beschlossen mit einem vierstimmigen Andante und Polonaise. 7) Die Ouverture aus Hrn. Winters Oper: Calipso.

Den Vortrag Hrn. Clements, dieses wahrhaft originellen Künstlers, nach der jetzigen neueren, durch Viotti, Rode, Kreutzer und Spohr u. a. m. gegründeten Schule zu beurtheilen, die nach den Grundsätzen der alten würdigen Stammväter des Violinspiels, eines Tartini, Pugnani, Corelli ꝛc., durch Kraft und Größe, theils durch eine edle Einfachheit, theils durch die größte Mannigfaltigkeit der Nüanzen im Gesang, Passagen und Bogenführungen, und besonders durch einen großen, schönen, klingenden Ton uns die Violine in ihrem eigenthümlichen Charakter im schönsten Glanze zeigten, möchte eben so wenig vortheilhaft für ihn ausfallen, als es schwerlich einem Künstler dieser Schule gelingen würde, in Hrn. Clements Manier so mit der ihm eigenen Meisterschaft zu spielen. Ob Hrn. Clements Methode mit jener zu vergleichen sey, und sich dem eigentlichen Genius des Instruments so anschließe, bedarf in unsern Zeiten keiner Untersuchung mehr, so wie gewiß keiner zweifeln wird, daß Hr. Clement bei seinen außerordentlichen Naturanlagen seinem Spiele durch Studium alles aneignen könnte, was

er nur wollte. Diese Mängel, die bei Vergleichung seines Vortrags mit oberwähnter Schule dem Auge des Kenners nicht wohl entgehn, verdunkeln keineswegs seine übrigen besonderen Talente, die ihn mit Recht unter die Zahl höchst bemerkenswerther Virtuosen klassifiziren. Ein sehr hoher Grad von Fertigkeit, vereint mit einem sich immer gleich bleibenden angenehmen Ton, womit er Passagen aller Art mit einer unglaublichen Leichtigkeit, reiner Intonation, einer außerordentlichen Präzision und Ründung vorträgt, müssen ihm allenthalben einstimmigen Beifall und Bewunderung erwerben. In seinem Conzert, welches in Rücksicht der Composition viele Spuren von Originalität und wahren Beruf zeigte, und in welchem die Instrumentirung zum Theil sehr interessant gehalten ist, entwickelte er die vorbemerkten Vorzüge seines Spiels, aber noch mehr in seiner nachherigen Phantasie und Variationen, womit er ganz allein beinahe durch eine Stunde sein Auditorium, worunter sich viele der ausgezeichnetsten Tonkünstler befanden, aufs Angenehmste unterhielt.

Der Vortrag der Arie, des Clavier-Conzerts, und des Vokal-Quartetts von den angezeigten Individuen fand Beifall. Die beiden Ouverturen wurden trotz des kleinen Orchesters recht brav exekutirt, an welchem Verdienst freilich die treffliche Direktion des Hrn. Clement den größten Antheil hatte.

Notizen aus fremden Blättern.

Berlin den 10. April. Christi Geburt. Ein Oratorium vom Freiherrn von Seckendorf. In Musik gesetzt von G. A. Schneider, Königl. Preuß. Kammermusikus.

Vor einigen Wochen machte unser geschätzter Tonkünstler Abraham Schneider mehrern Freunden und Verehrern seiner Kunst einen recht glücklichen Abend, durch die erste Aufführung des genannten Oratoriums. Die damahlige Zeit bewirkte wohl, daß

nur wenige Zuhörer dieser schönen Musik beiwohnten, und daß über ihre Trefflichkeit bis jetzt noch nichts öffentlich laut geworden. Möge Folgendes dem braven Künstler wenigstens einige Aufmunterung gewähren für seine Arbeit, die aber auch schon von den Zuhörern mit einem wahrhaft aufrichtigen Beifall aufgenommen und genossen worden. Wir geben dem Publikum keine Kritik, sondern nur eine Anzeige von dem, was das Kunstwerk Glänzendes und Merkwürdiges enthält, denn sonst müßten wir zuerst mit dem Dichter rechten, nnd sodann wohl einiges über den Charakter des kirchlichen Styls in der Musik vorausschicken. Die Rechtfertigung darüber, daß auch geistliche Gegenstände im Kammerstyl bearbeitet werden könnten, wie gegenwärtiges Oratorium, mag man bei Grauns Passion, Zelters Auferstehung und Beethofens Christus am Oehlberge suchen.

Das Oratorium eröffnet ein Largo im Charakter eines Pastoralis, in ruhig langsam fortschreitender Bewegung, gleich einer sanften Abendmusik der Hirten, die auf dem freien Platz in einer Gebirgsgegend sich mit ihren Heerden unter offenem Himmel gelagert, wie es im Morgenlande Sitte ist. Zwischen den Tönen der Saiteninstrumente läßt ein spielender Hirt auf seiner Schalmei (ein Oboe Solo) einige liebliche Strophen seines Abendliedes hören. Auf diesem sanften Grunde erhebt sich die fromme Menge, und beginnt einen kräftigen Chor; einige (das erste Chor in Männerstimmen) preisen Jehovahs Allmacht, andere (das zweite Chor gleichfalls in Männerstimmen) seine Liebe, bis sich alle zu einem prachtvollen Doppelchor vereinigen, Gottes Gerechtigkeit und Güte besingend. Der älteste der Hirten Amos schildert in einem mahlerischen Rezitativ die Ruhe der Nacht und ihre erfrischende Kühle, worauf er (in einer Arie Es-dur) dem ewig Wachenden, stets Schirmenden, einen frommen Gesang, gleichsam wie ein Abendopfer aus dankbarem Herzen darbringt. Das zarte Solo der Klarinette, begleitet von Hörnern und Fagotten mahlt so ganz die heilige ungestörte Zufriedenheit des gläubigen Hirten. — Ermüdet beugt der Vater das silbergelockte Haupt, und seine Tochter Atha singt ihn zur Ruhe, sanfte einschlummernde Töne der Flöte umschweben sein Haupt. Sie beginnt ein altes prophetisches Lied, das da verkündet die Ankunft des Weltheilandes, in einer innigen und tiefgefühlten Romanzen-Melodie, wogegen ihr Bruder, Henor, sogleich die Wundergeschichte von der Geburt des Johannes erzählt, wo der Künstler das Wunderbare in der Modulation und dem Rhythmus des Rezitativs sinnig herausgehoben, auch das heilige Orakel des Hohenpriesters: Gelobet sey der Herr u. s. w.! in einer pathetischen Arie mit Blasinstrumenten C-dur würdig dargestellt hat.

Indem die Schwester ihn belehrt, nicht jenen habe sie besungen, sondern den höhern, den künftigen Heiland der Welt, der noch nicht geboren, vernimmt man von den Gebürgen her einen fernen Donner, als den Vorboten eines aufsteigenden Gewitters, in einem leise rollenden Paukenwirbel und den zitternden Bewegungen der tiefsten Saiten der Contra-Bässe und Violoncelle. Als vernähmen die Kinder nichts davon, feiern sie in kindlichen gefälligen Melodien eines Duetts den Ruhm der beiden heiligen Knaben; es ist als sähe man sie, wie auf einem heiligen Gemälde, mit einander spielen in Unschuld und Liebe. Indessen braust ein schrecklicher Sturm daher auf den Saiten, der Orkan heult wild dazwischen in den kreischenden disharmonischen Tönen der Oboen. Eine wahrhaft schwierige Aufgabe hatte der Künstler hier zu lösen in der Schilderung einer steigenden, furchtbar zunehmenden Naturerscheinung, wie die eines sich herannahenden Gewitters ist.

Er hat in die Monotonie, die leicht hätte entstehen können, glücklicherweise durch Zwischersätze von Rezitativen und Chören eine reiche Mannigfaltigkeit zu bringen gewußt, und die seit Haydn aufgekommene Mahlerei von Naturgegenständen muß auch unsern Künstler entschuldigen, wenn man auch von ihm darstellen hört den schnellen Lauf der Wolken, das Niederwogen des Waldes und seines Wipfels Dunkel, das Widerhallen des Donners und der zackigen Blitze sich durchkreuzendes Herniederfallen in den spitzigen Tönen der Piccoli-Flöten. Furchtbar und

grausend ist der Chor der Hirten: Wie sich jach die Wolken drehen. Man hört den kommenden Weltrichter, wie er in den Wolken erscheint, die Erde erbebt, die Himmel krachen, Gerechte und Ungerechte fliehen vor Entsetzen, die schuldlosen Hirten irren verzweiflungsvoll umher. Das Gewitter scheint sich zu entfernen, das Wogen der Töne wird sanfter und beruhigter.

Der gläubige Amos (in einer schönen kräftigen Arie aus As-dur) fordert die Verzagenden auf, dem zürnenden Jehova ein Lied zu singen. Alle Instrumente schweigen, und ein herzerhebender Choral, zwischen dessen Strophen nur zuweilen noch der Donner hallt, ruft Gnad' und Mild' auf die reuvollen Sünder herab. Die Melodie rührt durch ihren fast kirchlichen frommen Styl zu Thränen. — Indessen von neuem und fast noch schrecklicher beginnt der Aufruhr der Natur. Furchtbarer rollt der Donner, die Blitze scheinen die Schuldlosen zu verzehren, und ein herzzerreißender Chor ruft: Erbarmen, Erbarmen in schrecklicher Noth. Plötzlich sieht Atha das göttliche Kind in den himmlischen Höhen, sie ruft ihm entgegen, sie hört schon nichts mehr von den Toben der Natur, während die Menge dazwischen noch immer um Erbarmen, und Bruder und Eltern um Errettung und Schutz flehen, wobei besonders die Klagen der bekümmerten Mutter: „Mir hast du zur Wonne die Meinen gegeben, ach, schütze sie liebend und fordre mein Leben!" dem Komponisten trefflich gelungen sind. Siehe da erscheint Gabriel, der Bote des Friedens. Die Elemente schweigen. Er ruft: Fürchtet euch nicht! und mit ihm erscheint die Menge der himmlischen Heerschaaren, Engel singen in den Lüften in lieblich kindlichen Chören (Diskantstimmen) voll reiner Harmonie, begleitet von Flötentönen und Harfenklängen (pizzicato): Ehre sey Gott! Gabriel, in einer schönen Arie, feiert den Zweck der Sendung des Kindes, worauf der Himmel sich auf die Erde herabsenkt und Engel und Hirten vereint ein herrliches Gloria singen in fugirten Sätzen, womit der erste Theil des Oratoriums kräftig und würdig schließt. —

Den zweiten Theil eröffnet ein feierliches Maestoso in marschartiger Bewegung, anfangs piano, dann allgemach zunehmend. Es ist, als nahe sich Jerusalems Volk mit seinem Hohenpriester, vernehmend die heilige Kunde von dem neugebornen Erlöser, vor dem Pallaste des Königs Herodes, es kömmt näher und näher, und ein mächtiger prachtvoller Chor mit Trommeten und Pauken begrüßt den einziehenden Erretter, der da in Israel Herr seyn wird. Herodes, in einem kraftvollen Rezitativ vom hohen Altan herab, fürchtet Aufruhr; siehe da kommen die 3 Weisen aus Morgenland, zu erkunden, wo er sey, der neue König, zu dem ein wunderbarer Stern sie geführt. Dem Künstler ist diese Parthie ganz vorzüglich gelungen, das Fantastische und Fremdartige dieser fremden Männer hat er theils durch einen einfachen, aber künstlich modulirten Gesang von drei Männerstimmen, wieder im Romanzenton, theils durch die sinnvolle Begleitung von 3 Flöten, Triangel, Glöckchen und Becken darzustellen gesucht. Der Hohepriester, in einem pathetischen Andante aus F-moll, preist die Ehre, welche nach einem alten Orakel dem kleinen Bethlehem wiederfahren ist. Das versammelte Volk jauchzt den vorigen Chor dazwischen. Herodes trägt den 3 Weisen auf, den künftigen Herrscher zu erkunden. Noch einmahl jubelt das Volk, allmählig sich entfernend, den frohen Triumphgesang, und Herodes, der blutdürstige Tyrann, droht in einer kraftvollen Arie, einem Allegro in Es-dur, Tod und Untergang denen, die sein Scepter ihm entreißen wollen und er beschließt den Mord sämmtlicher Kinder Judäa's. —

Die Scene verändert sich. Wir befinden uns in der kleinen Hütte der heiligen Familie zu Bethlehem, in welche die letzten Strahlen der untergehenden Abendsonne sanfterhellend hineinfallen, die frommen Eltern und das holde Kind lieblich umspielend. Maria hält es auf ihrem Schooß, und singt die süße Ruhe und des Lebens erstes Entzücken, das aus den klaren Augen des Kindleins strahlt, und ihre Seeligkeit als glückliche Mutter. Es ist dies eine der lieblichsten und rührendsten Partien des ganzen Werks. In dem

sanften Adagio in F-dur, begleitet von 4 Violoncells, fühlt man so ganz die tiefe Innigkeit der liebenden Mutter, deren Empfindung sich nicht in einem künstlichen Gesange, nein, nur in einigen herzlichen ausdrucksvollen Strophen, die immer gleichsam nur einen Gedanken wiederholen, darstellt. Man möchte mit der demuthsvollen seeligen Mutter mitweinen heilige Freudenthränen. Aber auch Josephs rührender Lobgesang, der nachher in einem lieblichen Duett sich mit dem Gesange der Mutter vereint, da sie erblickt den heiligen Schein, der des Kindes göttliches Haupt leuchtend umgibt, wen könnte er ungerührt lassen? — Frohlockend dringen die Hirten, ein erhabenes Hosanna singend, in die stille Hütte, worauf Amos, seine Frau und seine beiden Kinder ein köstliches Quartett anheben, in welchem sie feiern das beglückende Reich des neugebornen Welterlösers, worin Kraft und Weisheit, Schönheit und Liebe thronen werden. Als Maria und Joseph noch staunen, nahen sich auch die drei Weisen, und wie zuvor, wieder in drei Männerstimmen, legen sie in einem einfachen herzlichen Gesange, ohne Begleitung der Instrumente, die nur einfallen, wenn einer allein spricht, dem wunderbaren Kinde zu Füßen Gold, Weihrauch und Myrrhen. Die sinnvollen Worte des Dichters gehen hier mit den sinnvollen Tönen des Künstlers Hand in Hand. Die Hütte wird licht, die Engel erscheinen, und, begleitet von allen Instrumenten, singen Diskantstimmen ein himmlisches Chor: Ertönt ihr Himmel! Gabriel verkündet den Frieden, aber auch Herodes Vorsatz und den Befehl Jehova's an die Weisen, nicht wieder nach Jerusalem zurückzukehren. Herrlich hat der Künstler in dem Duett Josephs und Marias mit untermischtem Chor der Hirten, die Furcht und Besorgniß der Eltern dargestellt, die aber Gabriel verscheucht, als er zum Schluß verkündet in einem prachtvollen Allegro den Schutz Jehovas und die Thaten des Erlösers, sein Leiden und Sterben, seine Auferstehung und die Beseeligung der Welt. Ein feierliches Amen, gesungen von allen, schließet das Werk.

Dieß sind die Hauptmomente des Oratoriums,

auf die wir das Publikum mit Recht aufmerksam machen können, und deren baldige Wiederholung in einer Kirche gewiß recht viel Freunde der Tonkunst und der heiligen Geschichte sehnlichst wünschen. So hörten wir denn bald nach einander in der heiligen Fastenzeit drei Werke deutscher Art und Kunst, die gewissermaßen ein großes Ganze ausmachen: die Geburt Christi, den Tod Jesu und die Auferstehung. Glücklich die deutsche Stadt, aus der drei solche Werke hervorgegangen!

Kirchen-Musik.

In der Pfarrkirche zu St. Peter wurden am 16. April Abends Joseph Haydns sieben Worte von dem Chor-Personale dieser Kirche, vermehrt durch den freiwilligen Beitritt einiger anderer hiesigen Tonkünstler, unter der Leitung des Hrn. Kapellmeister Preindl gegeben. Man wird hier wohl keine Aufzählung der einzelnen Schönheiten oder gar eine Kritik eines Werkes erwarten, dem der unsterbliche Verfasser vor allen seinen Instrumental- und Vokal-Compositionen den entschiedensten Vorzug gab, und in dessen sieben höchst originellen Adagio's sich Haydns unerschöpfliche Phantasie in ihrer ganzen Größe darstellt. Statt diesem geben wir daher bei dieser Gelegenheit, den Anlaß, von welchem sich die Entstehung dieses Kunstwerkes herleitet, und einen Umstand bekannt, der eben so interessant ist, als er den meisten Verehrern Haydn'scher Musik bisher fremd gewesen seyn dürfte. Es wurde nämlich zu Madrid und Cadix die Grablegung Christi an jedem Gründonnerstag mit außerordentlicher Pracht und vielen Ceremonien gefeiert. Während ein Priester die einzelnen Worte des Heilands am Kreuze in abgesetzten Reden, von der Kanzel herab, auslegte, mußte eine angemessene Musik die Zwischenräume ausfüllen. Man erließ daher eine Aufforderung an alle Tonkünstler in Eu-

ropa, mittels welcher sie eingeladen wurden, gegen ein ansehnliches Honorar Sinfonien für das ganze Orchester zu verfassen, deren Ausdruck mit den angeführten heiligen Worten in einiger passenden Beziehung stände. Der einzige Haydn wagte sich an dieses neue schwierige Unternehmen; er schrieb dieses große Meisterwerk, und sandte es an seine Bestimmung. Bewundert und über alles hochgepriesen verbreitete es sich bald über ganz Europa. Einige Jahre nachher fiel es dem fürst-bischöflich-salzburgischen Hofrath Friedberg, einem erfahrnen Liebhaber der Musik ein, die Worte selbst hinzuzufügen; und so Gesang mit der Instrumental-Musik zu verbinden. Er wandte sich also an Michel Haydn, (Josephs Bruder) Kapellmeister zu Salzburg; er lieferte ihm den Text, und Michel Haydn umschuf die Instrumental-Composition zur Begleitung, ohne sich daran wesentliche Veränderung zu erlauben, und setzte dazu einen vierstimmigen Gesang mit aller kontrapunktischen Strenge und Präzision. Diese zum Bewundern gelungene Bearbeitung überschickte er sodann seinem Bruder, der ihm hierüber seinen vollen Beifall bezeigte, diese mehrmahls aufführen ließ, und sogar zuließ, daß man es öffentlich für seine eigene Arbeit hielt. Es wäre indeß höchst ungerecht, wenn man deßwegen Joseph Haydn eines Plagiats gegen seinen Bruder beschuldigen wollte. Die Grundsätze, nach welchen letzterer arbeitete, verdankte er ja ganz dem ersteren; und es war vielmehr der schmeichelhafteste Beweis des hohen Werthes, den Joseph Haydn auf die Arbeit seines Bruders legte, daß er sie nicht unwerth hielt, seinen Nahmen zu führen. Auch war dieser, so lange er lebte, stolz auf einen solchen, ihm zur höchsten Ehre gereichenden, allgemeinen Irrthum.

Die oben angezeigte Aufführung würde sehr befriedigt haben, wenn das Lokal eine ergiebigere, auf

ein wechselseitiges richt'geres Verhältniß gegründete Besetzung gestattet hätte, und nicht schon die Struktur des Gebäudes durch unbesiegbare akustische Hindernisse auf den Effekt der Musik nachtheilig wirkte.

Anzeige.

Herr Ignaz Schuppanzigh, Kammer-Virtuos des Hrn. Grafen von Razoumovsky, hat bekanntlich schon seit mehreren Jahren die Frühlingsfeier am 1. May durch eine im k. k. Augarten-Saale veranstaltete große musikalische Akademie verherrlicht, und durch diese Verbindung der Kunst mit den Schönheiten der Natur dem hiesigen Publikum einen doppelten freudigen Genuß gewährt. Wir zeigen hiermit unsern Lesern an, daß eine ähnliche musikalische, und zugleich deklamatorische Akademie auch heuer am besagten Tag statt finden wird. Hr. Schuppanzigh hat als Violinspieler von ausgezeichnetem Range, als Lehrmeister dieses Instruments, der Virtuosen unter seinen Schülern zählt, und durch sein berühmtes, schon lange bestehendes Violin-Quartett, worüber wir nächstens ausführlich zu sprechen gedenken, so wie durch seine vortreffliche Leitung großer Orchester sich um die praktische Musik in Wien hoch verdient gemacht; es ist daher mit Gewißheit zu erwarten, daß die hiesigen Freunde und Gönner der Tonkunst die Anerkennung dieser Verdienste durch zahlreichen Besuch der angezeigten Akademie wiederholt beweisen werden.

Berichtigung zu Nro. 16. S. 245 Z. 7 v. u. ist statt „wundervoll" zu lesen: würdevoll.

Von dieser Zeitschrift wird jeden Sonnabend Nachmittags um vier Uhr ein ganzer Bogen ausgegeben. Man pränumerirt in Tendlers Buchhandlung am Graben im Trattnerhof mit 16 fl. ganzjährig, und 8 fl. halbjährig für jedes Exemplar auf Druckpapier. Auf schönen Median-Schreibpapier kostet jedes Exemplar 24 fl. ganzjährig.

Nro. 18.

Wiener allgemeine muſikaliſche Zeitung.

(Sonnabend den 1. May 1813.)

Ueber das Gebiet und die Grenzen der Muſik.

(In Briefen.)

1.

Sie wollten mir neulich nicht beiſtimmen, lieber Freund, als ich mein Mißvergnügen über die Haydnſche Muſik, die Jahreszeiten, Ihnen zu erkennen gab. Sie meinten, ich ſey ungerecht gegen das große Verdienſt dieſes Tonkünſtlers, zähle mich zur Oppoſitionsparthie der modernen Compoſition, und dürfe meinen antiquirenden Geſchmack nicht als Regel für die Kunſt und ihren Effekt anſehen. Aber in Wahrheit, ich bin weniger antik als Sie glauben, und da ich gerne Recht habe, müßen Sie mir verſtatten, Ihnen die Gründe meines Urtheils auseinander zu ſetzen.

Die Meinungen des Publikums werden Sie meinen Gründen nicht entgegen ſtellen wollen, weil ich mich nicht davor fürchte, und weil die Meinungen getheilt ſind. Viele ergötzen ſich ſehr an dem Ganzen, wollen ihr Gefühl nicht weiter analyſiren und erfreuen ſich an wiederholtem Genuß. Andre mißbilligen einzelne Stücke, finden aber des Vortrefflichen mehr, und entſcheiden zum Vortheil des Componiſten. Die meiſten, glauben alle Schuld und allen Vorwurf dem ſchlechten Text aufbürden zu müſſen, und laſſen die Compoſition leer ausgehen. Sonderbar genug treffen manche Kenner und Nichtkenner in dieſem Urtheil zuſammen, und ich habe ſonach eine doppelte Autorität zu bekämpfen, wenn ich Text und Muſik im gleichen Grade wunderlich ſchelte.

Sollten Sie mir den Rouſſeauſchen Grundſatz zurufen: le premier et principal objet de toute Musique est, de plaire à l'oreille; ſo würde ich einräumen, daß die Haydnſche Muſik angenehm klingt, daß keine Fehler gegen die Regeln der Harmonie darin befindlich ſeyn mögen, daß ſie alſo den erſten und vorzüglichſten Zweck der Muſik erfülle. Aber ich beharre dennoch auf meinem Verdammungsſpruch, tadle dieſes angenehme Klingen und dieſe bloße Regelmäßigkeit, weil der Compoſition ein Andres fehlt, was ich von jedem Meiſterwerke verlange. Mit aller Kenntniß der Grammatik und mit wohlklingender Stimme, kann ein Redner ſehr ſchlechte Dinge vortragen.

In allen ſchönen Künſten wird das Wohlgefallen durch Geſchmacksurtheile beſtimmt, der ſinnliche Eindruck wird abhängig von der Idee, mit der wir ihn auffaßten; beleidigt das Kunſtwerk unſern Geſchmack, ſo werden wir durch Putz und Zierrath nicht entſchädigt. Den Dichter ſchützt nicht ſein wohlklingender Vers vor Tadel, den Mahler nicht ſeine ſchöne Farbe, wenn jener ſchief denkt und fühlt, dieſer fehlerhaft zeichnet. Unkundige werden betrogen durch Wortſchwall und ſchöne Farbe, beides erweckt ihnen Wohlgefallen; aber der vertraute Freund der Kunſt kann ſich nicht freuen bei einer mißlungenen Darſtellung: ungeachtet der glänzenden Außenſeite, beleidigen ihn die inneren Fehler der Geſtalt.

Kenner unterſcheiden ſich von Dilettanten durch die größere Uebung ihres Urtheils, durch die ſchnellere Einſicht der Schönheiten wie der Fehler eines Kunſtprodukts. Was den Dilettanten blendet, mißfällt oft dem Kenner, und umgekehrt lobt dieſer

manches was jenem ungenießbar scheint. Gäbe es ein Kunstorakel, so scheint es, müßten wir wohl in zweifelhaften Fällen den Kenner als ein solches befragen; und diese Maxime ist in der That so allgemein, daß der größte Theil des Publikums, mißtrauend seiner eigenen Kenntniß, nachrühmt und nachempfindet, was ein kenntnißreicher Mann vorgerühmt und vorempfunden hat.

Jemehr ich indessen mit den Künsten vertraut geworden bin, desto verdächtiger sind mir die Urtheile mancher sogenannten Kenner. Sie haben freilich in tausend Fällen gegen den bloßen Liebhaber Recht; aber werden auch manchmahl gleich ihm, nur auf andere Weise getäuscht. Es herrschen in der kennenden Welt eben so viele Vorurtheile als in der nichtkennenden, der Verstand kann irre leiten, wie der bloße sinnliche Eindruck; ein vollendetes Kunstwerk sollte billig beide befriedigen und ein Kunstrichter sollte diesen doppelten Vorzug anerkennen. Darum, lieber Freund, zählen Sie mich weder zu den bloßen Kennern, noch zu den bloßen Liebhabern, und wundern Sie sich nicht, wenn ich sowohl jenen als diesen einmahl widerspreche.

In der Musik ist des Urtheilens und Nachbetens kein Ende. Es gibt vielleicht nur wenige Menschen, welche die Musik in vollem Maaße ansprucht; die meisten glauben zu empfinden, was sie wirklich nicht empfinden. Der gelehrte Kenner horcht, ob auch der Componist einen Fehler wider Kirnberger beging; der bloße Dilettant freut sich, wenn er eine bekannte Melodie erhascht; jener lobt, wenn alles den Regeln des reinen Satzes gemäß ist, dieser, wenn sich die Musik einem Tanze nähert. Ich nenne Ihnen hier die beiden Extreme der musikalischen Welt: es gibt manchen Kenner, der den Sebastian Bach als höchstes Ideal verehrt, und manchen Liebhaber, dem man einen Tanz nie zu viel wiederholt. Ohne diese Einseitigkeit würden vielleicht die Sebastian Bach'schen Compositionen, so sehr sie den Gesetzen der Harmonie gemäß seyn mögen, anmuthslos scheinen, und die geringe Abwechselung einer Angloise würde Ueberdruß verursachen.

Eine solche Partheilichkeit war mir immer anstößig. Ich habe nie begreifen können, warum ich des Sebastian Bachs wegen eine Tanzmelodie verachten sollte, und eben so wenig, warum ich der Tänze wegen, die großen Bachischen Fugen in Schatten stellen müße. Mir scheint in der Musik, wie in andern Künsten, eine gewisse Geschmacks-Universalität empfehlungswerth. Wenn ich Haller liebe, soll ich darum Gleim haßen? Gewähren mir nicht alle Dichtungsarten, die Ode, das Lied, die Idylle, das Lehrgedicht, Vergnügen? Sind sie nicht eigner Schönheiten, eigenthümlicher Vollendung empfänglich? Ich lobe mir also Sebastian Bach und einen Tanz daneben.

Diesen musikalischen Kosmopolitismus begreifen weder die gewöhnlichen Kenner noch Liebhaber, vor lauter partiellem musikalischen Patriotismus. Ich erwarte von Ihnen, lieber Freund, hinreichende kosmopolitische Gesinnungen, um mich wenigstens ruhig zu hören, und gegen den Sturm der enthusiastischen Patrioten in Schutz zu nehmen.

2.

Es ist in der Musik schwerer als in anderen schönen Künsten, sicher und bestimmt zu urtheilen. Das Gemählde liegt vor Augen, läßt sich mit Muße betrachten; das Gedicht läßt sich beliebig lesen, wiederlesen und der Kritik unterwerfen; jede Musik aber ist vorübergehend in der Zeit; indem wir auffassen, indem wir begreifen wollen, sind die Töne schon verhallt. Diesem Nachtheile ließe sich freilich abhelfen, durch erworbene Fertigkeit des Partiturenlesens, so, daß man die musikalischen Zeichen gleich Worten anschaute; allein der sinnliche Effekt geht alsdann verloren, die Regeln der Composition werden emporspringen, die Annehmlichkeit der Ausführung wird in Schatten gestellt, wir sehen und lesen nur ein Muskelverzeichniß des lebendigen Körpers. Man muß daher bei Anhörung einer Musik seine Aufmerksamkeit mehr in einem Augenblick zusammen drängen,

das Urtheil unmittelbar mit dem erſten Eindruck verbinden, als in anderen Künſten.

Die Schwierigkeit wird noch vergrößert, durch den Mangel einer muſikaliſchen Sprache. Die Dichtkunſt redet durch beſtimmte Worte und Begriffe, die Mahlerei durch beſtimmte Formen, die Muſik hingegen durch ſchwebenden verrauſchenden Ton. Gibt es irgend eine Sache, worauf er ſich bezieht? wird der Ton ein Zeichen für Gegenſtände, wie in artikulirter Sprache, oder kann der Menſch durch ihn die Gegenſtände erkennen, wie in der Zeichnung? Nichts iſt in der Muſik durch den Ton beſtimmt angedeutet, Töne haben keine Begriffsverſchiedenheit, wie Worte und Figuren. Die Höhe und Tiefe des Tons, ſeine Stärke und ſeine Schwäche, ſeine Annehmlichkeit und Widrigkeit, geben eine bloße Empfindungsdifferenz, die ſich nicht auf Begriffe bringen läßt, wie z. B. der Unterſchied eckigter und runder Form, der Unterſchied der Begriffe Menſch und Thier. Die mathematiſche Länge und Kürze einer Saite wird nicht hinreichen, für dieſe Begriffsverſchiedenheit, denn wir hören im Tone nicht die Länge und Kürze der Saite, ſondern wir hören Höhe und Tiefe; von denen, wenn jemand ſie etwa nicht empfände, ſich keinesweges auf Saitenlänge und Kürze verweiſen läßt, um ihm einen Begriff davon zu geben. Und darum gehört das Mathematiſche der Töne ſchlechterdings nicht in die Muſik als Kunſt, ſo wenig wie eine chemiſche und optiſche Farbenlehre in die Mahlerei.

Was die einzelnen Töne nicht haben, fehlt auch den vielen in ihrer Verbindung. Jede Melodie und Harmonie redet eine unbeſtimmte Sprache, und es findet ſich in ihnen keine Compoſition von Begriffen, wie in einem Gedicht oder Gemählde. Darum kann mit der Muſik keine Geſchichte erzählt werden, kein einziges Faktum wird durch Muſik dem Hörer deutlich; und wenn einige Tonkünſtler wirklich erzählen wollten, verkannten Sie durchaus die Grenzen ihrer Kunſt, und thaten wohl, auf gedruckten Zetteln die Zuhörer leſen zu laſſen, was ſie unmöglich hören konnten.

Sollten wir darum die Muſik auf ein bloßes

Folgen und Zuſammenklingen der Töne ohne Inhalt und Charakter einſchränken? Hat die Muſik keine Rede, weil ihr eine beſtimmte Sprache zu Begriffen mangelt? Macht ſie keine Wirkung auf das menſchliche Gemüth, wie die übrigen ſchönen Künſte? — Allerdings; nur auf eine eigenthümliche Weiſe; ſie iſt: eine Darſtellung des Fortganges der Empfindungen, und zwar die unmittelbarſte ohne den Begriff. Während die anderen Künſte zu dem Verſtande reden müſſen, um das Herz zu rühren, ſpricht die Muſik ohne Umſchweif zu dem Herzen ſelbſt. Daher ihre große Wirkung; unſere Empfindungen werden geweckt im tiefſten, im verborgenſten Heiligthume der Seele, ſie verändern ſich und werden fortgeleitet mit den Abwechſelungen der Töne; unſer ganzes Weſen fühlt ſich ergriffen von Sehnſucht, Hoffnung, Freude und Furcht; wir finden den unmittelbarſten Ausdruck jeglicher Leidenſchaft, und es ſcheint der Muſik bloß darum eine beſtimmte Sprache zu fehlen, weil unſeren Leidenſchaften und Empfindungen auch die beſtimmte Sprache fehlt; ſie können ſich nur äußern durch Ausrufungen, Seufzer und Thränen.

Ganz richtig ſagt Sulzer in ſeiner Theorie der ſchönen Künſte: „der Ausdruck iſt die Seele der Muſik, ohne ihn iſt ſie bloß ein angenehmes Spielwerk, durch ihn wird ſie zur nachdrücklichſten Rede, die unwiderſtehlich auf unſer Herz wirkt. Sie zwingt uns jetzt zärtlich, dann beherzt und ſtandhaft zu ſeyn. Bald reitzt ſie uns zum Mitleiden, bald zur Bewunderung. Einmahl ſtärket und erhöhet ſie unſre Seelenkräfte, und ein andermahl feſſelt ſie alle, daß ſie in ein weichliches Gefühl zerfließen.“ Wer hätte nicht in ſeinem Leben den Zauber der Muſik empfunden? Wem wurde nicht ein böſer Geiſt, wie dem Könige Saul, einſt durch Töne verbannt? Es wiederklingen in unſerm Gemüth die Akkorde der Saiten; es ſteigen und ſinken mit ihnen die Regungen der Bruſt. Muſik iſt des empfindenden Menſchen Mutterſprache; er ſpricht auch in andern Künſten, oft deutlicher, gedachter, aber nie urſprünglicher, nie lebendiger.

Dieß iſt denn auch was ich von jeglicher guten

Musik fordere; sie soll mir seyn ein Ausdruck von Empfindungen, soll mich in ihre Gefühlswelt hineinführen. Thut sie dieß nicht, betäubt sie mich durch Klänge und abermahls Klänge, ohne daß ich empfinde und gerührt werden kann; läßt sie mich immer im Vorhofe, macht Miene ihre Pforten zu öffnen und verschließt sie wieder; so finde ich an ihr kein Wohlgefallen. Der Componist kann daher nur geben, was er selbst gefühlt hat, und Sulzer bemerkte wieder sehr richtig, jedwedem müsse das am meisten gelingen, was seinem individuellen Temperament am nächsten liegt; Graun, als ein sanfter Mann, habe mehr das Sanfte in der Musik zu treffen gewußt, Haße mit mehr Energie, sey in dem Kühnen und Erhabenen glücklicher gewesen. Auch der Hörer wird eine Individualität in seinem Urtheil nicht verläugnen; der Sanfte und Zärtliche wird eine Musik vorziehen, die diesen Ausdruck hat; der Heftige wird die Darstellungen solcher Empfindungen lieben, die seinem Charakter am nächsten liegen. Mit Gründen, wie Sie sehen, ist hier nicht zu streiten; alles beruht auf dem Gefühl, welches sich bekanntlich nicht durch Demonstrationen hervorbringen läßt. Und darum, wiederhole ich, ist es in der Musik so schwer sich zu verständigen; in andern Künsten ist auch das Gefühl immer letztes Argument, aber es gibt mehr Vorargumente; Zweck und Absicht einer Composition können in Begriffen näher auseinander gesetzt werden.

Ein feines gebildetes Gefühl, eine schnelle Regsamkeit des Gemüths, dem Charakter eines Tonstücks zu folgen und ihn aufzufassen, möchte ich musikalischen Geschmack nennen; und da könnte es sich wohl finden, daß der Geschmack des Einen beleidigt würde, wenn der Geschmack des Andern, durch verschiedene Individualität und Ausbildung, befriedigt wird. Jederzeit ist aber alsdann das Wohlgefallen an der Musik nicht blos von dem harmonischen Zusammenklingen der Töne, sondern von dem Geschmack des Hörenden abhängig. Ueberhaupt nimmt jedes Urtheil in der Musik aus diesem Geschmack seinen Ursprung.

(Die Fortsetzung folgt.)

Conzert.

Am 25. April gab Herr Kapellmeister Carl Maria von Weber, Opern-Direktor des königl. ständischen Theaters zu Prag, eine große musikalische Akademie im k. k. kleinen Redouten-Saale.

Bisher kannten die hiesigen Musikliebhaber und Kenner diesen, im nördlichen Deutschland bereits länger her geschätzten ausgezeichneten Tonsetzer beinahe nur dem Namen nach. Heute hatten sie Gelegenheit zwei seiner größeren Arbeiten zu hören und zu würdigen. Hr. von Weber gab nämlich die Ouverture aus seiner Oper: Der Beherrscher der Geister, und spielte ein Pianoforte-Conzert von seiner Erfindung. Die Ouverture, ein feuriges Allegro in D-moll, welches in D-dur schließt, trägt einen großen kräftigen Charakter, der nur hin und wieder durch liebliche, melodische Sätze unterbrochen wird, bei denen eine Figur mit langen gehaltenen Noten sich schön ausnimmt. Der Componist zeigt hier viele Phantasie, und vorzügliche Benützung der Blasinstrumente. Das Conzert in Es-dur mit einem Adagio in H-dur gehört in die Zahl der vorzüglichern neueren Werke dieser Art; das erste Allegro schien Referenten etwas in der Dussek'schen Manier, nur weit mehr instrumentirt; das Allegro ist von schmelzender Wirkung; sehr rasch und brillant schreitet das Schluß-Allegro dahin; alle drei Stücke sind mit interessanten Modulationen durchwebt, nur konnte sich Referent mit den sowohl darin als in der Ouverture vorkommenden mehrfältigen Tonschlüßen nicht ganz vereinigen. Hrn. von Webers Vortrag im Conzert, besonders im Finale lößte die mannigfaltigen Schwierigkeiten, die er dem Spieler bereitet hat, mit vieler Fertigkeit, sein Spiel im Adagio hat Ausdruck, und die Dämpfung war darin sehr zweckmäßig benützt; doch bekennt Referent freimüthig, daß in Wien, dem Vereinigungspunkt so vieler ausgezeichneter Professoren und Liebhaber auf dem Pianoforte, an fremde Virtuosen in dieser Hinsicht, und

wohl nicht mit Unrecht, außerordentliche Ansprüche gemacht werden, wenn sie überraschen, wenn sie Bewunderung erregen sollen. Was die am Ende von ihm vorgetragene Phantasien und Variationen betrifft, so würden letztere mit den darin vorkommenden reichen, schwer auszuführenden Passagen gewiß auch interessant gewesen seyn, wenn das Thema hierzu einigen Stoff dargeboten hätte; wenn übrigens von der Musikgattung, die den Namen Phantasie führt, und, um zu befriedigen, so viele Erfordernisse voraussetzt, die Rede ist, so gesteht Referent frei, daß er sich ganz an die früher von Mozart, und seitdem von Beethoven und Hummel aufgestellten klassischen Muster halte. — Außer den genannten Stücken sang Mad. Harlas eine Arie mit obligater Clarinette (Hr. Bärmannn) von Freih. von Poisl aus München, welche zwar im italienischen Geschmack komponirt, aber mit gehaltvoller deutscher Instrumental-Begleitung versehen ist; die Ausführung war beiderseits vortrefflich; so wie insbesondere auch jene des Hrn. Bärmann, der ein, durch die Begleitung von drei Waldhörnern wahrhaft romantisch-schönes Adagio, nebst einer sehr gefälligen und brillanten Polonaise von der Composition des Hrn. Conzertgebers mit der ihm vorzüglich eigenen Deutlichkeit und ausdrucksvollen Nüanzirung spielte.

Dem Vernehmen nach werden wir in Kurzem eine Oper von Hrn. von Weber zu hören Gelegenheit haben. Der Geist, welcher in seinen heutigen Compositionen lag, läßt mit Grund auf etwas Ausgezeichnetes in diesem Fache schließen.

Rezensionen neuer Musikalien.

Die Sehnsucht, gedichtet von Tiedge, in Musik gesetzt von Fr. Hr. Himmel königl. preußischen Hofkapellmeister und Kammer-Compositeur. Wien bei Pietro Mechetti.

Herr Himmel, der schon so viel Gutes im Liederfache geliefert, und sich darin durch die Rapsodien aus Tiedge's Urania wirklich einen ansehnlichen Ruf erworben hat, beschenkte das gesangliebende Publikum, diejenigen nämlich, welche ächten, ungekünstelten, von allen Rouladen, und Verzierungen gereinigten Gesang schätzen, durch dieses neue Produkt abermahls mit einem genußreichen Werke. Er hat damit aufs Neue dargethan, wie sehr er Meister im soliden Gesange ist, wie gut er es versteht, diesem das Clavier so anzupassen, daß es, obschon hie und da sogar brillant, doch immer dem Gesang untergeordnet bleibt; worin es manche Liedercomponisten oft verfehlen. Er erprobte damit wiederholt, nicht nur seinen feinen edlen Geschmack in der Wahl der Poesien, sondern auch sein tiefes, stets richtiges Gefühl, und seine durchaus systematische, immer der Würde des Gegenstandes entsprechende Behandlung. Rezensent führt zum Beweis des Gesagten hier einige Stellen an, die, von dem Sänger mit Empfindung, in dem Geiste des Componisten vorgetragen, gewiß allgemein rühren, ja innig ergreifen müssen. In dem Andante liegt in der Strophe: „Blüthen, die mein Paradies getrieben ꝛc." ein ganz vortrefflicher Gesang, der kaum schöner und zarter gedacht werden kann. Wie verständig sind hierauf bei der Stelle: „Entrückt mich noch, ihr schönen Morgenträume ꝛc." die Vorzüge des Claviers benützt! Der Gebrauch des Piano mit der Dämpfung bringt hier unfehlbar eine herrliche Wirkung hervor. Wie mächtig hat Hr. Himmel bei den Worten: „Tief unten bleibe das Gewühl" den Effekt gesteigert, welcher schon durch die vorhergegangene Stelle: „Und wenn im Lärm der Weltgewühle ꝛc." vorbereitet wurde! Und wie sanft schmiegen sich die Worte „und dieser stille Himmel bleibt" am Ende an das Agitato an! — Einige unwillkührliche Erinnerungen an die gleich anfangs gedachte Urania sind das Einzige, welches man Hrn. Himmel verargen möchte; denn die Seite 5. Zeile 1, Takt 5 bei dem Worte „gebührt" in gerader Richtung herabschreitenden Quinten möchte Rezensent eher für einen Stichfehler halten, und

glauben, im letzten Viertel in der Unterstimme des Claviers sey e statt f zu nehmen.

Der Stich und das Papier ist bei diesem Werke sehr schön. Ueberhaupt sieht man mit Vergnügen, daß der Verleger sich in Musikalien-Auflagen recht sehr, vielleicht sogar mit geringer Rücksicht auf sein Interesse, auszeichne, und sich darin dem verdienstvollen hiesigen Kunst- und Industrie-Comptoir, welches vor einiger Zeit nicht minder viel, besonders durch die Herausgabe mancher Partituren, für die Musik that, an die Seite stelle. Es ist nur zu wünschen, daß ihn die Umstände begünstigen, und er nicht, wie sein erwähnter Vorgänger, auf dem glänzend betretenen Weg stille zu stehn genöthigt werde. — Nachfolgende wenige Stichfehler mögen die Besitzer dieses Werkes darin selbst berichtigen: S. 3, Z. 1, T. 1, muß das es aufgelöst seyn; S. 4, Z. 1, T. 5 muß h statt c und eben da Z. 3, T. 4 u. 5 dis statt d gelesen werden; und S. 8, Z. 1. T. 5 ist in der Sing- und der obern Clavierstimme cis statt c zu lesen.

Bei dieser Gelegenheit kann Rezensent nicht umhin, sein Befremden darüber zu äußern, daß hier, in der großen Kaiserstadt, wo die Tonkunst mit so vielem Eifer und Erfolg, vielleicht mehr als irgendwo betrieben wird, so wenig Geschmack für nationellen, deutschen Gesang herrscht, da uns doch unsere deutschen Componisten in diesem Fache so manches Vortreffliche geliefert haben. Mozarts Abendempfindung, das Veilchen, und andere Gesänge, Zumsteegs Lieder und Balladen, Beethovens göttliche Melodien sind Vielen kaum noch dem Namen nach bekannt; selten findet man eines dieser Kunstprodukte auf den Clavierpulten unserer Musik-Liebhaber, wohl aber häufig ein: Ombra adorata, ein Ah tu sei mio dolce amore, ein Ingrata, oder ein Crudele etc., noch obendrein mit unzähligen Verzierungs- oder vielmehr Entstellungs-Noten verbrämmt; und die arme reitzende Chloe von Mozart, die sanfte himmlische Adelaide von Beethoven blicken traurig unter dem an ihnen nagenden Staub hervor.

Rezensent ist weit davon entfernt, das, was

italienischer Geschmack heißt, für schlecht zu erklären; im Gegentheil lobt er sich schon fürs erste die italienische Sprache als die bei weitem vorzüglichste für den Gesang, auch verkennt er nicht, wie hoch diese Nation in der Singkunst stehe; er klagt nur über die Ausartung und Uebertreibung der Verzierungen, durch welche Manie es eben so weit gekommen ist, daß jeder solide deutsche Gesang gering geschätzt, und überall hindangesetzt wird.

Worin wohl die Ursache dieser Manie liegen mag? — Es wäre immer der Mühe werth, diesem Uebel nachzuspüren. Die Verläugnung des National-Geschmacks in einem solchen Grade kann auf mancherlei mehr oder weniger entfernten Gründen beruhn; Rezensent will daher hier nur einen dieser Gründe anführen, der, wo nicht der erste, doch gewiß nicht der unbedeutendste ist. Der Unterricht im Gesange wird nämlich, wie bekannt, aus Mode und Hang zum Fremden größtentheils von italienischen Singmeistern ertheilt, die der deutschen Sprache gewöhnlich nicht so mächtig sind, daß sie in selber so leicht sängen, als ein Deutscher in der Ihrigen; daher wird also natürlich von ihnen alles für barbarisch und unwirksam für das Herz verschrien, was nicht in ihrer Sprache geschrieben ist. Dazu kömmt noch, daß deutsche Gesänge meist gehaltvoller und harmoniereicher begleitet werden als Cavatinen und Canzonetten, und die Herren Meister nicht immer feste und geübte Clavierspieler sind; erstere müssen also für unbrauchbar, oder wohl gar für schädlich dem Gesangs-Unterrichte gelten. Den Eleven werden diese Grundsätze gleich anfangs eingeprägt, und von diesen um so weniger bezweifelt, als sie sich von deren Wahrheit zu überzeugen nie Gelegenheit haben, da sie nun schon äußerst selten ein klassisches deutsches Lied zu hören bekommen. Ferner setzen die gewissen Cavatinchen und Arien eben kein großes schwieriges Fundament voraus, und der Schüler hat bald das Vergnügen in einer solchen schimmernden Bagatelle als Sänger zu glänzen; das schönste Lob der Menge für die gute Lehrmethode des Meisters, und dessen entschiedener Vortheil! Ob ein solcher ausgelernter

Sänger auch etwas vom Blatte zu ſingen im Stande ſey, darnach wird zum Glücke nicht gefragt.

Doch vielleicht iſt dieſe Mode-Erſcheinung in der Tonkunſt eben ſo vorübergehend als alle in dem gewöhnlichen Leben, und jene Zeiten kehren zurück, wo man nicht eher über das Fundament hinausglitt, als bis es der Schüler ganz inne hatte, und dann wieder bei dem ſoliden, aber deßhalb nicht minder ausdrucksvollen Geſang ſtehen blieb, bis ſich die Manieren, ſo zu ſagen, von ſelbſt fanden; dadurch wird man wohl wieder weniger Singende aber deſto mehr wahre Sänger haben, und was man in dieſem Fache aus früherer Zeit Sublimes beſitzt, wird wieder hervorgeſucht werden; die Mozart, Zumſteege, Beethoven u. a. haben dann ihre Zeit doch nicht umſonſt verſplittert, als ſie ihre Chloen, Büſſenden, Adelaiden ꝛc. ſchufen.

—ch.

Quatuor pour Flute, Violon, Alte et Violoncelle composé — — par Etienne Franz. A Vienne, chez Louis Maisch.

Dieſes iſt bereits das dritte Werk, welches der Verfaſſer dem muſikaliſchen Publikum mittelſt des Druckes übergibt. Das erſte war nämlich eben auch ein Flöten-Quartett, und das zweite Variationen für die Violine mit der gewöhnlichen Quartett-Begleitung; doch behauptet das gegenwärtige, nach der Meinung des Rezenſenten, vor beiden früheren den erſten Rang. Daſſelbe iſt keineswegs von der leichten Gattung; die Compoſition verräth Geiſt, enthält ſchmelzenden Geſang, und brillante Paſſagen; und verdient unter die Zahl der beſten Werke dieſer Gattung gerechnet zu werden; man kann es daher nicht nur jedem Liebhaber, ſondern auch berufsmäßigen Künſtlern um ſo mehr anempfehlen, als ſich das Ganze durch eine wohlgearbeitete obligate Begleitung auszeichnet. Der Flötenpart macht große Forderungen an die Geläufigkeit der Finger und beſonders der Zunge des Spielers, da mehrere Paſſagen nur mit der vereinten einfachen und Doppelzunge in dem angemeſſenen Tempo ausgeführt werden können. Die Bezeichnung des Vortrags mit verſchiedenen Schleifarten ſcheint im Einvernehmen mit Hrn. Dreßler, dem dieſes Quartett gewidmet iſt, geſchehen zu ſeyn, indem darin deſſen Manier kaum zu verkennen iſt. Im erſten Stück (F-dur) hat der Verfaſſer aus Vorliebe zum Ungewöhnlichen, ſtatt der ſonſt gebräuchlichen Dominante die Subdominante zum Mittelgeſang gewählt. Rezenſent will nicht entſcheiden, welche von beiden vorzuziehen ſey; doch ſpricht der Umſtand, daß der Verfaſſer in zwei andere Tonarten ausweichen mußte, um durch die Dominante wieder in die Tonika zurück zu kommen, nicht ſehr zu Gunſten dieſer Neuerung. Das Adagio in D-moll führt eine ſanfte Melodie, und erheiſcht einen beſondern delikaten Vortrag. Die Einleitung von der Modulation aus C-dur in das Thema mit dem Grundton D-moll bloß dadurch, daß der Baß allein im letzten Achtel plötzlich cis anſchlägt, iſt wohl etwas unerwartet, und zu ſchnell, beſonders da der Uebergang ganz ohne Akkord geſchieht. Gegen dem Schluße durfte die Spannung, welche der Componiſt damit beabſichtigt zu haben ſcheint, daß durch zwei Takte immer nur das erſte Achtel durch einen Akkord bezeichnet, in den übrigen drei Achteln aber durch alle Stimmen pauſirt wird, wegen des langſamen Zeitmaaßes wohl zu weit getrieben ſeyn. In dem Menuet (Presto in F-dur) herrſcht ein gewiſſer drängender tummelnder Geiſt, mit welchem das Sanfte, Schwebende des Trio in B-dur ganz gut kontraſtirt. Das Rondo in F-dur, womit das Quartett ſchließt, hat ein liebliches Thema, das mit einem fröhlichen, naiven Mittelgedanken wohl durchgeführt iſt. Hier treten die oben erwähnten Schwierigkeiten mit der einfachen und Doppelzunge ein, die genau beobachtet, und mit einem raſchen feurigen Vortrag verbunden einem lohnenden Effekt bildet. Den Spielern möchte Rezenſent aus eigener Erfahrung rathen, das Wiederholungs-Zeichen im dritten Theil nicht zu beobachten, ſondern von da

gleich zum letzten Theil überzugehen, da sich das Thema ohnehin oft genug wiederholt. — Der Stich ist rein und deutlich, und auch mit Ausnahme des fehlerhaft geschriebenen Titelblatts, ziemlich korrekt.

—s.

Pariser Opernbühnen.

Am 6. April wurden in dem großen Operntheater (Académie imperiale de Musique) zum ersten Mahle die Abenceragen, eine Oper in 3 Akten von Hrn. Jouy mit Musik vom Cherubini aufgeführt, und mit desto mehr Beifall aufgenommen, als dieß, so unglaublich es auch scheint, dennoch das erste Werk ist, welches Cherubini auf die große Operbühne gebracht hat. Wir behalten uns vor, unsern Lesern im nächsten Blatte die Exposition des Stoffes und die verschiedenen Urtheile französischer Blätter über die Musik zu liefern. Alle, den einzigen Hrn. Geoffroy ausgenommen, vereinigen sich darin, daß letztere ihres hohen Meisters würdig sey, und wieder ganz neue Züge seiner Genialität enthalte.

Miszellen.

Das dramatische Gedicht Moses von August Klingemann, welches am 24. April im Theater an der Wien zum ersten Mahle aufgeführt wurde, hat dadurch ein erhöhtes Interesse gewonnen, daß Herr Kapellmeister Ignaz Ritter von Seyfried hierzu eine Ouverture und Zwischenmusik verfaßt, und die darin vorkommenden Chöre bearbeitet hat, die durchaus ihren Meister loben. Herr J. R. v. Seyfried dessen Compositionen sich immer durch eine sorgfältige, nette Ausarbeitung ausgezeichnet haben, gibt in diesem letzten Werke wiederholt zu erkennen, was er schon in dem Melodram Saul verrieth, daß er nämlich ernstlich darauf bedacht ist, sich vor fremden Ideen zu hüten, und, wie es einem ächten Tonsetzer ziemt, aus sich selbst zu schöpfen. Die Befolgung dieses Prinzips hat so schöne Resultate herbeigeführt, daß er zu bedeutenden Hoffnungen für die Kunst berechtigt. Unter den Musikstücken zu Moses sind die beiden Schlußchöre des 3. und des letzten Akts besonders lobenswürdig; in deren Aufführung sich das Opernpersonale dieser Bühne rühmlich hervorgethan hat, indem die ersten Solo-Sänger, nach dem Beispiel der Hofoperisten, an der Spitze der mehr als 70 Individuen starken Chöre standen, und in selben musterhafte Ordnung und Präzision erhielten.

Nachricht. Auf die im Sammler Nro. 68 abgedruckte Bemerkung über einen Aufsatz im Nro. 17 der musikalischen Zeitung, wird in der nächsten Nummer, da es hier der Raum nicht gestattet, geantwortet werden.

Von dieser Zeitschrift wird jeden Sonnabend Nachmittags um vier Uhr ein ganzer Bogen ausgegeben. Man pränumerirt in Tendlers Buchhandlung am Graben im Trattnerhof mit 16 fl. ganzjährig, und 8 fl. halbjährig für jedes Exemplar auf Druckpapier. Auf schönen Median-Schreibpapier kostet jedes Exemplar 24 fl. ganzjährig.

Nro. 19.

Wiener allgemeine muſikaliſche Zeitung.

(Sonnabend den 8. May 1813.)

Großes Oratorium.

Zum Vortheile des hieſigen, eben ſo zweckmäſſig eingerichteten, als trefflich verpflegten Krankenſpitals der Eliſabethiner-Nonnen, dann zur Unterſtützung der Dürftigſten unter den hier anweſenden Wittwen aus den juridiſchen und mediziniſchen Wittwen-Societäten, wurde am 2. d. M. im k. k. Univerſitäts-Saale ein neues Oratorium: Die Befreiung von Jeruſalem, gedichtet von den Hrn. Heinrich und Mathäus Edlen von Collin, in Muſik geſetzt von Hrn. Abbé Maximilian Stadler, von einer Geſellſchaft menſchenfreundlicher Muſik-Dilettanten aufgeführt.

An der Spitze dieſes wohlthätigen Unternehmens ſtand der, mit den Wiſſenſchaften und Künſten eben ſo ſehr befreundete, als für jeden ſchönen Endzweck thätige Graf Moriz von Dietrichſtein, auf deſſen, und der Mitunternehmer, nämlich der ausübenden Aerzte, Grafen Karl von Harrach, und Joſeph Edlen von Portenſchlag, Sohn, (Phyſicus des obgenannten Spitals) dann des k. k. Hofkonzipiſten J. F. Moſel, Erſuchen ſich eine Anzahl von 65 der talentvollſten hieſigen Muſikfreunde und Freundinnen mit edelmüthiger Bereitwilligkeit herbeiließ zur Aufführung des erwähnten Oratoriums mitzuwirken; ſo, daß nur noch 10 Tonkünſtler, zur Ergänzung der Blas-Inſtrumente, und Verſtärkung der Contrabäſſe nöthig waren, um das auf 75 Individuen berechnete Orcheſter zu Stande zu bringen.

Die Namen ſo berühmter Autoren ließen ein ausgezeichnetes Werk erwarten; dennoch wurde die Erwartung in jeder Hinſicht noch übertroffen.

Wir eilen unſern Leſern in ſo ferne davon Nachricht zu geben, als es möglich iſt, ein ſowohl ſeinem Charakter und ſeinem Werthe, als ſeiner Ausdehnung nach, großes Werk, auf einmahliges, obſchon aufmerkſames Anhören, zu faſſen.

Von dem, ohnehin nicht zur Beurtheilung für dieſe Blätter geeigneten Gedichte, brauchen wir nur zu ſagen, daß es unter die Zirden deutſcher Dichtkunſt gehöre.

Die Muſik vereinigt alle Vorzüge des tiefdenkenden, die Aeſthetik, die Gränzen, und die Mittel der Kunſt genau kennenden, ſtets nur das Gedicht vor Augen habenden Vocal-Componiſten, mit jenen des vollendetſten Contrapunktiſten, als welchen uns den Autor ſchon Gerbers Lexikon ſeit vielen Jahren her angibt. Jedes einzelne Muſikſtück hat ſeine eigenen, ausgezeichneten Verdienſten, und das Ganze reiht ſich würdevoll an die vortrefflichſten Werke dieſer Gattung. Wenn Jemand einwenden wollte, daß der Charakter dieſer Compoſition nicht durchaus ein und derſelbe, und das Heilige mit dem Irdiſchen darin zu nahe vermählt ſey; ſo wird es uns erlaubt ſeyn, den Grund davon — mit aller Achtung für die beiden Dichter — in dem Gedichte ſelbſt aufzuſuchen, das eine ſtarke Beimiſchung des Dramatiſchen in ſich trägt. Uebrigens wird man gewiß jedes einzelne Muſikſtück auf die ihm zukommende Art mit eben ſo hellem Verſtande als inniger Empfindung behandelt, und alle durch edle Simplicität und Gediegenheit des Satzes zu einem herrlichen Ganzen vereint finden.

So ſchwer es iſt, nach einer einzigen Produktion einige Tonſtücke als vorzüglich gelungen heraus zu heben; glauben wir doch — unter dem Vorbehalt

unſeres Urtheils nach öfterem Genuße dieſes Meiſterwerks — folgende beſonders anführen zu dürfen:

Die Ouverture (D-moll); eine Inſtrumentalkompoſition voll Feuer, die ganz den kriegeriſchen Geiſt athmet, welcher in der Folge größtentheils vorherrſchend iſt; nur daß ſie uns mehr geeignet ſchien, den Prolog einer heroiſchen Oper, als eines Oratoriums zu bilden.

Der erſte Chor der Himmelsgeiſter, (D-dur) die ſtille Feier der Nacht, und die Größe der waltenden Gottheit athmend.

Das Duett des Tancred und Rinaldo: „Wachſt du noch?“ u. ſ. w. (Es-dur) welches in Hinſicht auf die Textbehandlung als Muſter für dieſe Gattung von Geſangſtücken gelten kann.

Der ganze vierte Auftritt, worin der Engel durch die Wachen zieht. (E-dur), Nur die richtigſte Beurtheilung dieſes wichtigen, erhabenen Moments konnte ein ſo ergreifendes Reſultat gewähren, und die Gewalt der Muſik über unſere Gefühle iſt hier in das ſchönſte Licht geſtellt. Von erhabener Wirkung iſt beſonders die Stelle: „Groß iſt der Herr und ſeine Macht!“ u. ſ. w.

Der Chor der Himmelsgeiſter: „Den Himmel kann der Menſch bezwingen“ u. ſ. f. (A-dur) in welchen die Clarinetten ſanft einwirken, und der von ungemeiner Lieblichkeit iſt.

Das Rezitativ Gabriels: „Ich ſtand vor Gott!“ mit der darauf folgenden Arie, (B-dur), welches unter die Zierden dieſes Werkes gehört, obſchon es von dem darauf folgenden Duett Gabriels und Goffredo's: „Ich Schwacher, ſoll die Hölle uberwinden?“ (F-dur) beinahe übertroffen wird. Neu und ausdrucksvoll iſt die Art, womit der Hr. Tonſetzer den Ausruf: Ich Schwacher! begleitete.

Das in der ſiebenten Scene befindliche, ebenfalls zum Modele des muſikaliſchen Dialogs ſich erhebende Terzett der drei Ritter, (G-moll) welches mit einem ſtrengen dreiſtimmigen Canon (G-dur) endet.

Der achte Auftritt, (C-dur), welcher wohl die Krone dieſes Oratoriums genannt werden kann. Hier

iſt Alles vereint, was die Tonkunſt an Kraft und Fülle vermag. Nicht auf geſtaltloſes Lärmen, ſondern auf Kraft, die nur durch das tiefſte Denken, und durch das trefflichſt berechnete Zuſammenwirken aller Vokal- und Inſtrumental-Mittel — jedes an ſeiner Stelle, und nach ſeiner Eigenſchaft angewendet — erreicht werden kann, iſt die Größe dieſes Muſikſtücks gebaut. Beſonnener Muth ſpricht hier aus dem tapfern Rinaldo, kriegeriſcher Ungeſtümm und Jubel des baldigen Sieges aus den muthigen Kriegern; über allen Ausdruck groß, ja rieſenhaft iſt der Charakter dieſes Geſangſtücks, und ein durchaus figurirter, in Achtelnoten ſtets fortſchreitender Baß vollendet auch von Seite des Satzes deſſen nicht genug zu preiſenden Werth.

Der allgemeine Enthuſiasmus, mit welchem es von den Zuhörern aufgenommen, und deſſen Wiederholung verlangt wurde, iſt der beſte Beweis, wie richtig der Effekt von dem Tonſetzer berechnet war.

Die bald darauf folgende Preghiera: „Rufet des Chriſten Hülfegeſchrey“ u. ſ. w. (F-dur), welche mit dem Vorhergegangenen einen ſchönen Contraſt bildet, und in Hinſicht der Baßführung nicht weniger meiſterhaft iſt.

Die herrliche Schlußfuge der erſten Abtheilung, (C-dur) welche alle dahin gehörigen Kunſtfiguren: Verlängerung, Verkürzung, Umkehrung des Thema u. ſ. f. enthält, und, ſo wie die vorher genannten Stücke, eines Händels in hohem Grade würdig wäre.

Aus der zweiten Abtheilung führen wir an: Das tobende Siegsgeſchrey der Höllengeiſter, in einem rauſchenden, wild bewegten Allegro, (C-moll) welches durch das Flehen Goffredo's: „Aus unſres Unglücks Tiefen,“ u. ſ. w. unterbrochen wird. Dieſes Solo iſt ungemein ſchön gedacht, und ſeine einfache, in aufgehaltenen Akkorden durchgeführte Begleitung von rührender Wirkung. Das Ganze endet mit dem Sturze der Höllengeiſter, und iſt von der Muſik trefflich unterſtützt.

Die vierte Scene, (B-dur), in welcher der Tonſetzer in nicht geringe Verlegenheit geſetzt worden,

indem ein Theil des Gemähldes der Bestürmung dem Gabriel und den Himmelsgeistern in den Mund gelegt ist. Das Gemählde selbst hätte kräftige Motive, und eine rauschende Begleitung erfordert, wo hingegen der Charakter derjenigen, welche die Schilderung vortragen, der dazu erforderlichen Heftigkeit widerstreitet. Der Componist hat sich mehr zur letzteren Ansicht geneigt, und, um das Profane, Kriegerische, das hier nothwendig im musikalischen Ausdrucke herrschen müßte, zu mildern, die Baßbegleitung bloß mit Violoncello's, ohne Contrabäße geführt; wodurch jedoch das Ganze an Kraft verlieren mußte.

Die fünfte und sechste Scene, worin die Bestürmung vollendet, und der Sieg errungen wird. Ein schöner Contrast findet sich in der fünften durch die Klage Goffredo's um die erschlagenen Waffenbrüder, und der Jubel des siegenden Heeres, welchen Contrast der Hr. Tonsetzer mit eben so verständiger Beurtheilung als vollendeter Kunstkenntniß erhöhte.

Man könnte der Musik in diesen drei Scenen vielleicht mehr Leben, mehr Feuer wünschen, und verlangen, daß, wenn in der ersten Abtheilung schon der Aufruf zum Sturme mit so herrlicher Kraft gegeben ist, der Sturm selbst noch weit kräftiger behandelt seyn sollte; allein, außer dem schon bei der vierten Scene angegebenen Grunde, fordert die Billigkeit, noch zu erwägen, daß (wie wir aus zuverläßiger Quelle wissen) die erste Abtheilung dieses Oratoriums bereits komponirt war, bevor die Dichtung des zweiten begonnen wurde. Der Tonsetzer konnte also das Ganze nicht zugleich übersehen, folglich auch seine Kräfte nicht mit der nöthigen Oekonomie vertheilen; er würde sonst hieher das Höchste gespart haben, wo hingegen er, von seinem Gegenstande hingerissen, und vielleicht an eine Fortsetzung des Gedichts gar nicht denkend, für die erste Abtheilung Kraft und Feuer so freigebig verwendete, daß in der zweiten eine Steigerung schlechterdings unmöglich ward.

Der siebente Auftritt, in welchem sich mit trefflicher Wirkung die Jubeltöne der Sänger in ein, Anfangs bloß von den Bäßen einfach begleitetes Rezitativ des Goffredo verlieren, während welchem er von dem Engel zu den Leichen der Erschlagenen geführt wird, und an denselben Tancred und Rinaldo findet.

Der Klaggesang dieser letzteren (F-moll) welcher, bloß von Violen, Violoncellos, und den Baß begleitet, von tief erschütternden Effekt ist, und sich durch den Beitritt Goffredo's zu einem Terzett bildet. Ob der Hr. Tonsetzer wohlgethan hat, dieses Musikstück größtentheils in die Form eines begleiteten Rezitativs zu bringen, und ob er über diese Scene nicht ein wenig zu kalt hingeschritten ist, wagen wir auf einmahliges Anhören nicht zu bestimmen.

Die letzte Scene (D-dur) die mit einem herrlichen, auf stets bewegten Grundbaße schwebenden Satz beginnt. Ein einziges, glücklich gewähltes Motiv wird in diesem Gesangstücke, (welches unstreitig eines der vortrefflichsten in diesem Werke ist, und seinen Rang gleich nach dem achten Auftritt der ersten Abtheilung behaupten dürfte) durch viele verwandte Tonarten hindurchgeführt, und die Worte der drei Helden, so wie das Chor der Krieger, sind diesem einzigen Motiv mit der vollendetsten Beurtheilung, und mit stetter Rücksicht auf Declamation und Ausdruck angepaßt.

Endlich die, abermahls mit allen kontrapunktischen Figuren meisterhaft gearbeitete, imponirende Schluß-Fuge (D-dur).

Die Solo-Parthien waren folgender Massen besetzt: Gabriel, Fräulein Sophie von Linhardt (eine der vorzüglichsten Schülerinnen des berühmten Singmeisters Tomaselli); Goffredo, der k. k. Rath, Hof- und Gerichtsadvokat Ignaz Connleithner; Tancred, Magistratsrath Tuscher; Rinaldo, der k. k. priv. Großhändler Soini. Die hier genannten drei Musikfreunde haben schon so viele Beweise ihrer ausgezeichneten Talente gegeben, daß es überflüßig wäre, zu ihrem, ohnehin allgemein verbreitetem Lobe et-

was beizufügen. Fräulein Linhardt hingegen war uns eine neue, ungemein erfreuliche Erscheinung. Von der Natur mit einer gehaltvollen, wohlklingenden Stimme begabt, deren Umfang zwei Oktaven einnimmt, verbindet sie mit einer sicheren Intonation einen ausdrucksvollen Vortrag. Es macht ihrem Geschmack um so mehr Ehre, ihren Part mit der, dieser Musikgattung zukommenden Simplicität gesungen zu haben, als die Beweglichkeit ihrer Kehle sie leicht zu Verzierungen hätte verleiten können. Um eine ausgezeichnete Sängerinnen zu werden, bleibt nur noch der Wunsch übrig, daß sie sich bemühen möge, die Deutlichkeit der Aussprache, welche sie in Rezitativ zeigte, auch im zeitgemessenen Gesange zu erreichen.

Die Chor-Stimmen waren durchaus mit talentvollen Sängern und Sängerinnen besetzt, und im Orchester befanden sich rühmlich bekannte Dilettanten.

Die Direktion hatte auf das ausdrückliche Verlangen des Componisten, und nach dem allgemeinen Wunsche der Mitwirkenden, Hr. J. F. Mosel übernommen.

Die Ausführung war in den einzelnen Theilen größtentheils vortrefflich. Wenn sie im Ensemble hie und dort etwas zu wünschen übrig ließ; so ist es billig, zu erwägen, daß durch die Produktion eines so großen, komplicirten, allen Mitwirkenden gänzlich unbekannten Werkes, nach nur zwei Proben, in der That das Unmögliche geleistet wurde, von welchem Verdienste ein großer Theil dem erstgenannten Hrn. J. F. Mosel zukömmt, dessen, bereits in der Leitung der großen Händel'schen Cantate erprobte tiefe Einsicht, umfassende Sachkenntniß, und rastloser Eifer auch hier in Erhaltung des genauen Zusammenwirkens, und besonders in der passenden Wahl und gleichen Durchführung der verschiedenen Tempo's sich glänzend auszeichnete.

Sr. k. k. Hoheit, der Durchlauchtigste Erzherzog Rudolph und viele Personen des hiesigen hohen Adels beehrten dieses Conzert mit ihrer Gegenwart, und schenkten demselben, so wie das übrige, aus dem gebildetsten Theile des Mittelstandes bestandene Auditorium, vollen Beifall.

Der schöne Eifer, mit welchen so viel Musikfreunde und Freundinnen sich zur Ausführung dieses Oratoriums versammelten, und der große Eindruck, den es auf die Zuhörer machte, begründet die Hoffnung, daß der musikalische Geschmack, nach langer bedauernswerther Verirrung, sich endlich wieder zum Gediegenen und Classischen neige. Gebe der Himmel, daß diese Hoffnung sich fortan bestätige! —

Ueber das Gebiet und die Grenzen der Musik.

(Fortsetzung.)

3.

Die Griechen hatten in ihren drei Klanggeschlechtern, dem Diatonischen, Chromatischen und Enharmonischen, eine charakteristische Stuffenfolge der Töne, wodurch die Empfindung gewissermaßen schon grundirt ward. Das Klanggeschlecht machte bei seinem Gebrauch eine bestimmte Art der Melodie nothwendig, die Melodie blieb nicht dieselbe, wenn sie z. B. im diatonischen, oder wenn sie im enharmonischen Klanggeschlecht gesetzt wurde. Für uns Neuere haben die Angaben der Alten über ihre Musik manches Dunkle, und ich verweise sie in dieser Rücksicht auf Burney *) der in seiner Abhandlung vollständig genug ist. So viel scheint mir auf jeden Fall zu resultiren. Die Alten haben mehr Simplicität und mehr Charakter, die Neuern ungleich mehr Reichthum, aber zugleich weniger Charakter, und es ist der Musik nicht anders ergangen als dem Menschengeschlecht, welches mit dem Verlust der Ein-

*) Burneys Abhandlung über die Musik der Alten, übersetzt von Eschenburg.

fachheit seiner Sitten, mehr Universalität der Bildung, aber auch mehr Charakterlosigkeit gewann.

Seit Guido von Arezzo im eilften Jahrhundert ward der Unterschied jener alten griechischen Klanggeschlechter beschränkt auf Moll und Dur. Das Letztere kannten die Alten nicht, und wir können es als einen Zuwachs der neuern Musik betrachten. Allerdings erhält dadurch die Tonfolge etwas Unterscheidendes, die Componisten wissen es zu nutzen, und es würde gewiß eine Musik wenig Effekt machen, worin nicht Uebergänge von Moll in Dur, und umgekehrt zu finden wären. Ferner dürfen wir mit Recht annehmen, daß die verschiedenen Tonleiter innerhalb der Oktave jede für sich etwas Eigenthümliches besitzen, und jedes gute Musikstück bei der Uebertragung in einen anderen Ton, nothwendig verlieren muß. Doch ist dieser Charakter nicht allzubestimmt, da man zum Vortheile der Harmonie die Töne a gleiche Weise temperirte, allen etwas von ihrer Reinheit raubte, um sie bequemer unter eine gemeinschaftliche Regel zu bringen. Darum ist das Feld der Harmonie weiter geworden, die Melodie hat an Differenz eingebüßt, und es gelingt nur großen Künstlern auf der Violine oder im Gesange, manche ihrer eigenthümlichen Schönheiten der Melodie wieder zu geben.

Sie erinnern sich aus meinem vorigen Schreiben: alles was der Musiker nach meinem Urtheil mit dem großen Umfange der Töne darstellen kann, ist Empfindung und Fortgang derselben. Wodurch geschieht dieß? Durch Abwechslungen der Melodie, durch Verwirrungen und Auflösungen der Harmonie, durch Veränderung des Zeitmaßes. Wollen Sie auch noch den Gebrauch der verschiedenen Instrumente und Stimmen dazu zählen, von denen einzelne zum Ausdrucke gewisser Empfindungen am geschicktesten sind, so wären die Mittel des Musikers vollständig angegeben. Um dem Mangel der Musik an bestimmten Begriffen abzuhelfen, hat man schon seit den ältesten Zeiten die Poesie mit ihr verschwistert, die Composition mit einem Texte verbunden; und obgleich die Aufmerksamkeit des Hörers dadurch getheilt wird, gewinnt doch der Kunsteffekt so sehr, daß ich überzeugt bin, es gebe kaum einen größeren, und, ausgenommen die dramatische Kunst, könne keine andere das menschliche Gemüth so rühren und bewegen.

Wie der Musiker sich die Geschicklichkeit erwerbe, die Töne zu brauchen, müssen Sie in dem Kirnbergerschen und anderen Lehrbüchern suchen, da ich Ihnen keine theoretische und praktische Anweisung zur Musik mittheilen, sondern bloß meine Gedanken über das Gebiet und die Gränzen der Kunst auseinander setzen will. Geschicklichkeit und Kenntniß braucht der Künstler allerdings, da die innere Natur der Töne es mit sich bringt, daß einige Consonanzen anderen Dissonanzen hervorbringen; daß eine Harmonie in bloßen Consonanzen monoton, und ein Zusammenklingen bloßer Dissonanzen unausstehlich ist, daß also der Künstler die rechte Mischung zwischen beiden finden muß, um seinen Zweck nicht zu verfehlen. Auch folgt unmittelbar aus der Natur der Töne: widrige Empfindungen, z. B. des Hasses, der Furcht, werden in der Musik durch Dissonanzen ausgedrückt, die angenehmen Gefühle hingegen, der Freude, des Wohlwollens, der Zärtlichkeit, lassen sich nur durch Consonanzen darstellen. Wie im Menschen selbst die Empfindung, so muß in der Musik ihr Ausdruck wechseln und sich modificiren.

Leichtbewegliche Empfindung wäre also das Erste, dessen der Componist bedarf, Kenntniß seiner Mittel das Zweyte. Wie der Mahler seine Farbentinten kennen muß, so der Musiker seine Töne; aber den einen wie den andern lehrt nur die Empfindung, ob er seine Mittel richtig oder unrichtig anwandte. Ich halte diesen Satz so klar, daß er meines Bedünkens von jedem eingestanden werden müsse. Dennoch steht zu befürchten, mehr als ein Künstler werde gerade das Gegentheil behaupten. Die Kenntniß des Mittels, meinen viele, gebe ihnen zugleich die Gewalt, Empfindungen bei anderen hervorzubringen, die ihnen selbst fremd waren; der Dichter verläßt sich auf seine Wort- und Verskunst, der Musiker auf seine Kenntniß der Klänge und ihrer Verbindung-

Wunderbar genug hegen selbst gute Künstler eine solche Vorliebe für ihre erlernten Mittel. Sie vergessen ohne Zweifel die frühere Empfindung, weil sie sich in ihrem Studium stets mit der Fertigkeit im Gebrauche ihrer Mittel beschäftigen mußten; etwa wie dem Menschen seine Seele weniger zum Bewußtseyn kommt als der Körper, weil er durch ihn wirkt, und dieser sichtbare Repräsentant seines unsichtbaren selbst fortwährende Aufmerksamkeit erfordert.

Daß man indessen mit aller Kenntniß der Töne und ihrer Verhältnisse, schlecht komponiren könne, beweisen die frostigen Werke mancher gelehrten Contrapunktisten. Sie können in ihrer Art groß seyn und Verdienst haben, werden als Tonhelden bewundert, aber lassen den Zuhörer ungerührt. Ein solcher reiner Tonheld ist Sebastian Bach, dessen Werke eben so gelehrt und künstlich als frostig und empfindungslos sind. Weit höher steht sein Sohn Emanuel, der mit vielleicht gleicher Tonkenntniß, wahre musikalische Empfindung und Begeisterung verband. Sein Vater war für ihn eine treffliche Schule, oder der Schüler übertraf seinen Lehrer; er ging hinaus über die bloße Grammatik, und schrieb in grammatischer Sprache nicht ein Schulexercitium, sondern den Ausbruch seiner Gefühle und Empfindungen.

Der Gebrauch jeder Sprache und ihrer Wortfügung ist unterworfen dem Geiste dessen, der seine Gedanken in dieser Sprache ausdrücken will, so auch die Grammatik der Harmonie dem Geiste des fühlenden Künstlers. Rousseau sagt ganz recht: „ein großer Theil der Regeln der Harmonie ist auf willkührliche Prinzipien gegründet und wechselt durch den Gebrauch und Geschmack der Componisten; daher sind die Regeln veränderlich und der Mode unterworfen; was in dem einen Zeitalter Lizenz ist, ist es nicht in dem andern.“ (Dict. de Musique, Art. Licence) Wollte nun jemand einen musikalischen Genius deswegen tadeln, daß er sich in manchen Fällen über die herkömmlichen Regeln hinwegsetzte, so wäre dieß äußerst ungerecht und pedantisch; ein Tadel der gegen unsern großen Genius Mozart von manchen musikalischen Kunstrichtern ausgesprochen ist.

Ueberhaupt werden diese Kunstrichter mit ihrem engen Maßstabe gegen das Genie ungerecht seyn, und was die Natur ihm vor andern schenkte, niemahls in Anschlag bringen, weil dieß nicht in ihren Regelntabellen verzeichnet ist, und sich auch durch vollständige Kenntniß derselben nicht lernen läßt.

Ueber den Ausdruck der Empfindungen in der Musik, kann der Mensch urtheilen, ohne die Regeln der Composition zu kennen, und weil die Musik nur dann gut ist, wenn sie Empfindungen ausdrückt, so ist ein richtiges Urtheil über sie nicht von der Theorie abhängig. Theoretische Vorzüge kann nur ein Kenner des reinen Satzes gewahr werden, aber die Wirkung des Ganzen läßt sich sehr wohl ohne diese Kenntniß auffassen. Und darum ist es ein falscher Glaube, man müsse, um eine Musik zu beurtheilen, sehr vieles *wissen*; das Urtheil ist in dieser Kunst so wie in den übrigen schönen Künsten, keinesweges von der *Wissenschaft* abhängig, sondern von dem *ästhetischen Gefühl*. Ausbildung und Feinheit desselben sind die Haupteigenschaften des Kunstrichters, welche oft wissenschaftlichen Köpfen mangeln.

Sie werden sagen; nach diesen Voraussetzungen beruht das Urtheil über Musik sogar auf der zufälligen Stimmung des Hörers. Denn es ist gewiß, daß wir nicht jederzeit gleiche Laune, gleiche Freiheit des Geistes haben; oft uns entzücken lassen von einer Kleinigkeit, oft von bedeutenden Dingen nicht angesprochen werden. Eine unbedeutende Melodie, welche sich uns zuerst in angenehmen Augenblicken des Lebens eindrückte, ruft bei ihrer Wiederholung alle vergessenen Freuden wieder hervor, und wir loben sie weniger ihrer selbst, als ihrer sie einst begleitenden Umstände willen. Alles wahr, aber gilt es nicht auch in andern Künsten? Kann der Mensch überhaupt mit etwas anderm anfangen, als mit seiner Individualität? Wird er nicht erst allmählig im fortgehenden Leben inne, was vorübergehend und wechselnd, was bleibend und unveränderlich ist? Lernt er nicht auf diese Weise Personen beurtheilen und Sachen? Wird er nicht auf diese Weise vertraut mit seinen eigenen Empfindungen und Gedanken? So

wenig der Sinn des Menschen ohne Uebung und Fertigkeit Gegenstände richtig unterscheidet, so wenig faßt das ästhetische Gefühl das Schöne in den Künsten ohne Gewöhnung und Bildung; die Anlage zum Künstler und Kunstrichter wird geboren, aber nur das fortgehende Leben gibt ihr Sicherheit und innern Bestand.

(Die Fortsetzung folgt.)

Conzert.

Am 1. May gab Herr Ignaz Schuppanzigh, Kammer-Virtuos Sr. Excellenz des Herrn Grafen von Razoumovsky, die in unserem letzten Blatte angezeigte musikalisch-deklamatorische Morgen-Unterhaltung im Conzert-Saale des k. k. Augartens. Sie wurde mit des Hrn. Louis van Beethoven großer Sinfonie in C-moll eröffnet. Dieses Ausbruch genialer Phantasie, kraftvoller Größe, dieses lebendige Bild hoher Leidenschaft in allen Abstuffungen bis zu ihren heftigsten Momenten, und ihrer Auflösung in triumphirenden Jubel, ist allgemein als ein Meisterwerk des Verfassers erkannt, das im Fache großer Instrumental-Musik einen klassischen Werth behauptet. Welche Fülle und Gediegenheit der Ideen! welche reichhaltige effektvolle Instrumentirung! Welcher wahre innere Genius! Verliert sich auch der Verfasser zuweilen in die Unendlichkeit seiner Phantasie, schreitet er auch manchmahl über das regelmäßige Verhältniß in den Bau der Perioden hinaus, so gibt ihm selbst diese Abschüttlung der von älteren Klassikern geehrten Formen wieder Gelegenheit, neue Schönheiten zu enthalten. Die Ausführung war, wie dieß immer unter Hrn. Schuppanzighs Leitung der Fall ist, sehr kräftig und feurig, und, einige Stellen abgerechnet, präzis. Nur der Anfang des Trio, wo die Contrabäße und Violoncellen unisono einen fugirten Satz in laufenden Noten auf den tiefsten Corden intoniren, und die Violen ihn beantworten, hob sich nicht heraus. Referent hat dieß bei jedesmahliger

Aufführung dieser Sinfonie bemerkt; die Ursache davon scheint in der Schwierigkeit des Satzes zu liegen, welcher wohl von keinem Contrabaßspieler anders als stakkirt vorgetragen werden kann, wodurch nothwendig die Stelle an Verständlichkeit leiden muß. — Nach dieser Sinfonie sang Dem. Hensler, eine Dilettantinn, eine große italienische Arie von Liverati, ihrem Meister. Sie zeigte viel versprechende Talente, die bei fortgesetzter Ausbildung unter der Leitung dieses sehr geschickten Meisters eine ausgezeichnete Sängerinn erwarten lassen. Hr. Meyseder spielte das bereits in seinem eigenen Conzert neue Potpourri für die Violine, er entwickelte darin neuerdings die schon damahls an seinem Spiele gerühmten Vorzüge, mit welchen sich dießmahl eine angenehm überraschende Energie des Vortrags verband. Hr. Linke trug Variationen über ein russisches Thema von Bernard Romberg auf dem Violoncelle vor. Schade, daß das Spiel dieses trefflichen Virtuosen durch den schwachen Ton seines Instruments am Effekte in diesem Saale etwas verloren hat. Dem Beschluß machte der kriegerische Marsch, den Hr. L. v. Beethoven zu dem jüngst aufgeführten Trauerspiel: Tarpeja verfaßt hat. Der deklamatorische Theil des Conzerts wurde von Dem. Adamberger, k. k. Hofschauspielerinn, ausgeführt, welche zwei schöne Gedichte mit der höchsten Wahrheit und Natur im Ausdrucke deklamirte.

Antwort

auf die im 68. Blatte des Sammlers gemachten Bemerkungen über die im Nro. 17 dieser Zeitschrift gegebene Rezension des Blumenthal'schen Conzerts.

Der Sammler gibt in dem angezeigten Blatte sein Erstaunen zu erkennen, eine Rezension der Musik und des Vortrags eines Quartetts von Vogler (Wielands Grab betitelt) zu finden, „welches gar nicht gegeben wurde, und statt welchem ein anderes kurzes „gewöhnliches" Quartett von

Portogallo*) gesungen wurde, wobei Mad. Campi statt Dem. Henriette Teimer den ersten Sopranpart übernahm. Er findet, daß der Name des großen Harmonikers Vogler dem Rezensenten imponirt habe, und daß letzterer bloß darum dieses Quartett, als einen höchst angenehmen Genuß gewährend, rühmte. Er schließt also, daß Rezensent der gegebenen Akademie gar nicht beigewohnt, sondern die Kritik nach dem Theaterzettel geschrieben, mithin dieselbe ganz erfunden habe. Es wäre ja sonst, nach seiner Meinung unmöglich, eine Arbeit Voglers mit jener eines Portogallo, und die Stimmen Mad. Campi's und Dem. Teimers zu verwechseln. Endlich könne Mad. Hönig in einem Musikstücke nicht distonirt haben, das gar nicht aufgeführt wurde.

Es hätte wohl keiner fremden Erinnerung an die unterzeichnete Redaktion bedurft, um dem Publikum Irrungen anzuzeigen, die sich in dieses Journal eingeschlichen haben. Auch ohne dazu in einem „hämischen" Ton aufgefordert zu werden, würden wir unsern Lesern bekannt gemacht haben, daß das hier in Rede stehende Quartett nicht Voglers Composition gewesen ist, und Mad. Campi, nicht aber Dem. Teimer darin den ersten Sopranpart vorgetragen habe. Die Veranlassung zu diesem Irrthum war aber keineswegs, wie der Sammler vorgibt, eine erdichtete Beurtheilung nach dem Theaterzettel; solch eine schmähliche Pflichtvergessenheit darf einem rechtlichen Journalisten gar nicht zugemuthet werden; allein der Rezensent nahm das Musikstück auf Treue und Glauben des Conzertgebers für eine Vogler'sche Composition, und wurde darin um so mehr bestärkt, als eine spätere Ankündigung wohl die Veränderung der Singpart-Besetzung anzeigte, der Verwechslung eines Musikstückes aber gar nicht erwähnte; worüber der Vorwurf des Imponirens gegen das Publikum mit dem Namen Vogler wohl eher dem Conzertgeber, als der unterzeichneten Redaktion gemacht werden könnte. Dem Rezensenten kann unmöglich zugemuthet werden, daß er alle Compositionen aller Meister vorhinein kenne; er kann sich nur an den Styl halten; und da ist nicht einzusehen, warum ein einfaches, feierlich und edel gehaltenes Vokal-Quartett des Ruhmes eines Abts Voglers so ganz unwürdig seyn soll, daß es absolut nicht für sein Werk gehalten werden dürfte, und warum man nicht des Tonsetzers große Harmonie-Kenntnisse preisen soll, da das Werk seine Wirkung nicht in der Tiefe des Satzes, sondern gerade in der Klarheit der Harmonie gesucht, und auch gefunden hat, wie es die Stimme des Publikums bewies, das dieses Quartett vor allen übrigen Musikstücken mit dem meisten Beifall aufnahm. Die Herabwürdigung einer Composition vom Portogallo zum Gewöhnlichen geschah also wohl nur, um das Lob des Rezensenten lächerlich zu machen. Daß der italienische Text den Rezensenten auf die geschehene Verwechslung des Tonstücks hätte aufmerksam machen können, ist nicht zu läugnen; dagegen dient jedoch zu seiner Entschuldigung, daß man es schon längst, selbst bei mehreren ersten Sängern aufgegeben hat, den Inhalt des Gesungenen zu verstehen, und daß diese Unverständlichkeit hier um so leichter eintratt, da das Tonstück in einem sehr langsamen Zeitmaaß und in äußerst gehaltenen Tönen vorgetragen wurde, und zugleich auch ganz kurz war. Auch war es nicht der Rezensent allein, der auf solche Art irre geführt wurde, sondern es befanden sich mehrere angesehene Tonkünstler, die hier nur nicht genannt seyn wollen, mit ihm in demselben Falle. Was die Bemerkungen des Rezensenten über den Vortrag der Mad. Hönig betrifft, von welcher man, nach der Aeußerung des Sammlers glauben sollte, daß sie gar nicht gesungen habe, so gelten diese Bemerkungen freilich nicht von dem wirklichen, wohl aber von dem vermeinten Vogler'schen Gesangstück; es war nicht hämisch, am allerwenigsten aber ungereimt, daß Rezensent eine Intonation tadelte, die mehrmahls zu tief war; sondern es war der Ausspruch des Eindrucks, den der Ton der Sängerinn auf ein rein musikalisches Gehör machte. Die, als eine simple Anzeige gewiß unbedeutende Verwechslung der Mad. Campi mit Dem. Teimer kann endlich wohl auch nicht geläugnet werden; doch sollte dieß wenigstens der Sammler nicht so scharf gerügt haben, da er sich selbst eines ähnlichen Versehens schuldig machte, indem er, im 58. Blatte dieses Jahrgangs, bei Gelegenheit der Beurtheilung der Oper: David lobpreisend anzeigte, daß Hr. Hradetzky das obligate Waldhorn blies, da doch bekanntlich dieses Verdienst Hrn. Bellungi zukam.

Indem wir somit die uns gemachten wesentlichen Beschuldigungen widerlegt, und uns gerechtfertigt zu haben glauben, schmeicheln wir uns, daß man die eingestandenen kleinen Irrungen, die in der Geschichte des Journalwesens wohl nicht beispiellos sind, sondern ihresgleichen in den bekanntesten Zeitschriften im Freimüthigen und selbst in der, diesem Blatte verwandten, überall geachteten leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung aufzuweisen hat, uns leicht nachsehen werde, so wie man diese aufgedrungene Selbstvertheidigung als unerläßlich billigen wird.

Die Redaktion der wiener allgemeinen musikalischen Zeitung.

*) In 72. Blatt des Sammlers kommt unter dem Titel: Berichtigung das Geständniß vor, daß auch er sich geirrt und dieses Quartett auch nicht von Portogallo, wie er behauptete, sondern von Paesi sey! —

Nro. 20.

Wiener allgemeine muſikaliſche Zeitung.

(Sonnabend den 15. May 1813.)

Ueber das Gebiet und die Grenzen der Muſik.

(Fortſetzung.)

4.

Eine Erweiterung des Gebietes der bloßen Muſik durch untergelegte Texte, hatte ich Ihnen ſchon angegeben. Sie iſt mit dem Urſprunge der Muſik entſtanden, und in der That verbindet ſich die Poeſie ſo leicht mit den Tönen, daß Begriff und Empfindung ſich wechſelſeitig unterſtützen und hervorheben. Die ſpäteren Künſtler, unbefriedigt durch dieſe Erweiterung, wollten noch einen ſtärkeren Eindruck, ſie wollten nicht bloß für das Ohr und den Verſtand, auch für das Auge wollten ſie wirken. Daraus entſprang die Oper. Eine Verbindung der dramatiſchen Darſtellung mit der Muſik war getroffen, man ſahe Aktion und Dekoration, man hörte Geſang und Begleitung deſſelben, man verſtand Worte.

Italien, das Mutterland der Oper, ein Land, deſſen Sprache ſo muſikaliſch iſt, deſſen Einwohner ungemein viel ſinnliche Regſamkeit und Lebendigkeit beſitzen, denen das Sehen neben dem Hören außerordentlich willkommen war, zollte der Opernmuſik großen Beifall. Ueberhaupt aber darf man annehmen, der größere Haufe eines jeden Volks hegt mehr Intereſſe für das, was geſehen, als was gehört wird; unzählige Menſchen verſammeln ſich bei Exekutionen, bei den Künſten der Seiltänzer, während die ſchönſten Conzerte nur von wenigen Liebhabern beſucht werden. Darum gefallen die Opern allenthalben der Maſſe des Volks am meiſten; je mehr Verzierung der Bühne, Verwandlungen, Kleiderpracht darin ſind, deſto voller das Theater; und die Opern werden durch den herrſchenden Geſchmack der modernen Welt, vielleicht am Ende jede andere Muſik und jedes andere Schauſpiel verdrängen.

Gewiß iſt indeſſen dieſe Verbindung der Muſik mit dramatiſcher Handlung und Aktion etwas Unnatürliches. Redende Perſonen ſingen nicht gegen einander, ihre Gefühle reihen ſich nicht in das Taktenmaaß, und wollte man eine Natürlichkeit in dieſer Rückſicht beibehalten, ſo dürfte man höchſtens das Rezitativ anwenden, welches eine bloße Nachahmung des Redefalls ſeyn ſoll. Arien aber müßten alsdann durchaus verbannt werden, da ſie den Ausbruch der Leidenſchaft verzögern, um ihn poetiſch und muſikaliſch darzuſtellen. Keine Erzürnten würden drohend gegen einander rennen, und alle Energie ans Singen verſchwenden; Fliehende, denen jede Minute theuer iſt, würden ſich nicht aufforbern, ſchnell zu fliehen, und dennoch, weil das Duett zu Ende muß, ſo lange warten, bis ſie von ihren Verfolgern eingeholt werden; tauſend Ungereimtheiten würden verſchwinden, wenn man dieſe unnatürliche Verbindung des Dramas mit der Muſik aufhöbe und ſie getrennt, innerhalb ihrer beiderſeitigen Gränzen ließe.

Können wir uns indeſſen einmahl über das Unnatürliche des Singens im Reden, über die herkömmliche Opernſitte des Hemmens der Handlung wegſezzen, ſo gewährt uns die Oper unſtreitig ſtärkere Eindrücke als die Muſik allein, oder auch mit bloßer Poeſie verbunden. Auch erhält die Muſik dadurch einen neuen Charakter, ſie kann ſichtbare Gegenſtände nachahmend beſchreiben, während ſie auf der Bühne vor den Augen des Zuſchauers ſich ereignen; es entſteht ein Gewitter, man hört den Donner, und

die Musik begleitet seine Schläge, man sieht den Kampf mit Ungeheuern, eine große Verwirrung, die Musik schildert sie in Tönen, und diese Schilderungen sind die Vorbereitung der Empfindungen, welche der Held des Stückes äußern soll. Die Musik mahlt in solchen Fällen sichtbare Gegenstände, verläßt das bloße Gebiet der Empfindungen und folgt den Veränderungen der Scene. Während der einfachere Styl eine bestimmte Empfindung durchführt, mit der Abwechselung sparsamer ist, um den Effekt des Ganzen nicht zu unterbrechen, wechselt im Opernstyl alles weit schneller, er fürchtet mehr die Ermüdung durch Einförmigkeit, als die Störung einer fortgesetzten Empfindung, will mehr glänzen als tief bewegen; und der alte Mattheſson hat nicht Unrecht, wenn er sagt: „Ich hätte große Lust den vornehmsten Charakter einer Oper in der Unruhe zu suchen.“

Aus dieser Ursache bilden die Kirchenmusik und die Opernmusik, die geistliche und die weltliche, einen Gegensatz. In den erhabenen Gefühlen der Religion will der Mensch nicht gestört seyn durch Getümmel und rauschende Freude, er will Ernst und gemessene Würde; in den Zerstreuungen der menschlichen Gesellschaft hingegen, sucht er eben dieß Getümmel und dieß Rauschen; was seine Empfindung in einer geistlichen Musik mißbilligt, verdient vielleicht Lob in einer weltlichen, und umgekehrt. Die eine mit dem Maaßstabe der andern messen zu wollen, wäre ungerecht, aber jeglicher ihren eigenen Maaßstab, ihr Schickliches, ihren besondern Inhalt und ihre Form zu geben, ist durchaus nothwendig und dem Verfahren in allen andern schönen Künsten analog.

Wir können sehr leicht beurtheilen, ob jene mahlende Musik, die mir bei den Opern nicht tadelnswürdig scheint, und ihren vorzüglichen Gebrauch ihnen zu danken hat, bei der Kirchenmusik zuläßig sey. Durch Töne etwas Sichtbares vorzustellen, ist durchaus unmöglich, weil ihnen bestimmte Sprache fehlt; und darum muß das Auge den Gegenstand sehen, welchen die Töne mahlen wollen, der Eindruck wird

sich dann durch den Gebrauch beider Sinne verstärken. Sobald aber nicht für Auge und Ohr zugleich gewirkt wird, sondern nur für einen Sinn allein; so ist es gleich unmöglich bloß sichtbare Dinge zu komponiren, und bloß hörbare Dinge zu mahlen. Denken Sie nur an die Aufgabe, eine Landschaft in der Musik darzustellen, oder ein Conzert auf einem Gemählde; sicher werden sie bei aller Anstrengung des Künstlers durch die Musik keine Idee der Landschaft erhalten, und durch die Mahlerei der Spieler der Instrumente keine Idee der Musik. Wäre dieß, so ließen sich auch die Küße zweier Liebenden in Musik setzen, und eine Fuge mit Farben und Pinsel auf die Leinwand bringen.

Was den Künstler über die Wahl seines Gegenstandes betrügen kann, ist die Verbindung in welcher meistentheils das Sichtbare und Hörbare stehe. Bey allem Sichtbaren der Landschaft findet sich auch Manches für das Ohr, das Rauschen der Bäume, das Singen der Vögel u. s. w., und bei allem Hörbaren des Conzerts gibt es auch in ihm etwas für das Auge, die Miene der Musiker und das Streichen, Schlagen oder Blasen der Instrumente. Warum sollte ich ein Conzert nicht mahlen können? fragt der Mahler. Warum sollte ich eine Landschaft nicht komponiren können? fragt der Musiker. Ich antworte: weil ich dein gemahltes Conzert nicht höre, und weil ich deine musizirte Landschaft nicht sehe.

Außerhalb der Opern, wo keine Aktion, Dekoration der Musik zu Hülfe kommt, möchte ich deswegen durchaus keine Mahlerei in ihr gestatten; also nicht im Oratorium, nicht in der Kirchenmusik; es sey denn, daß man auch in diese eine schickliche dramatische Darstellung einführen wollte, und so dem Eindruck der mahlenden Musik zu Hülfe käme. Zu wünschen ist diese Neuerung eben nicht, so lange die Menschheit noch Reichthum an erhabenen Empfindungen, und Freude an ihrer Darstellung besitzt; so lange sie nicht, in sich selbst erschlafft und aufgerieben, bloß im Hinstarren auf äußere Gegenstände eine Zeitverkürzung sucht; so lange sie noch Andacht und

Zuverſicht haben kann zu Gott, ohne ihn mit Augen zu ſehen und mit Händen zu greifen.

(Die Fortſetzung folgt.)

Conzerte.

Am 9. May gab Herr Ignaz Moſcheles, Hoftheater-Compoſiteur, eine muſikaliſche Akademie im k. k. kleinen Redouten-Saale. Er ſpielte darin mit Hr. Giuliani eine konzertirte Sonate für Pianoforte und Guitare, von beiden entworfen, und von Erſterem bearbeitet. Wir ſind hier gewohnt, Künſtler, welche einmahl zu einer Art von Ruf gelangt ſind, bei ihren Benefizen in größeren gehaltreichen Compoſitionen auftreten zu ſehen; wir ſind befugt, dieß beſonders von Virtuoſen auf einem Inſtrumente zu erwarten, deſſen Natur ſchon größeren Kunſt-Aufwand erfordert, um in einem Saale wahrhaften Effekt hervorzubringen; wir zweifeln wohl nicht, daß Hr. Moſcheles, als Schüler Salieris, als Verfaſſer einiger ganz intereſſanter Clavierſtücke, etwas Größeres leiſten könnte; gerade deßhalb war nun obige Sonate, nach der Meinung des Referenten, keineswegs geeignet, um einem Publikum wie das hieſige zu genügen. Dieß abgerechnet kann ſie für eine der beſſern unter den bisher bekannten Arbeiten des Hrn. Moſcheles gelten. Sie enthält mehrere recht hübſche, anſprechende Ideen, gut hingeſtellte Modulationen, brillant klingende, und dennoch nicht zu ſchwierig auszuführende Paſſagen; mit einem Worte, ſie wird in jedem Privatzirkel, beſonders zu zwei Pianoforte, wie wir ſie bereits von ihm hörten, mit vielem Beifall aufgenommen werden. Sein Vortrag war ganz ſo, wie man es von einem eben ſo gewandten und präziſen als eleganten Spieler erwartete; als ſolchen hat ihn das Urtheil der Kenner und Liebhaber bereits vollkommen erkannt. Hrn. Giulianis Vortrag hob ſich in ſeiner heutigen Parthie nicht vortheilhaft genug heraus, um darnach ſeinen vollen Künſtlerwerth beurtheilen zu können; wir wüßten nicht, was wir davon zu halten hätten, wenn er uns nicht ſchon in manchen früheren Gelegenheiten durch ſein äußerſt angenehmes, auf der Guitare in ſolchem Grade ſo ſeltenes Talent erfreut hätte. — Hr. Moſcheles gab uns zum Schluße ein Stück Phantaſie nebſt einem Potpourri. In Rückſicht der erſten, welche übrigens ſehr kurz und wenig bedeutend war, bezieht ſich Referent ganz auf das im 18. Blatte dieſer Zeitſchrift über dieſe Muſikgattung Geſagte. Was das zweite betrifft, ſo ſind wir überhaupt ſeit einiger Zeit ſo reichlich mit ſogenannten Potpourris beſchenkt, daß wir ihnen in einem Conzert-Saal kaum mehr einiges Intereſſe abgewinnen können. Ob insbeſondere eine Zuſammenſtellung heterogener, zum Theil wenig intereſſanter Thema's, mit Einſtreuung einzelner, ſichtbar länger voraus bereiteter, und fleißig geübter Variationen, ohne anderer Verbindung als jener mittelſt einiger Läufe, Arpeggien, oder anderer, gerade der Hand bequem liegender Paſſagen, einer wohl berechneten und gut ausgeführten freien Phantaſie, oder auch einem gehaltvollen Stücke irgend eines Klaſſikers die Wage halten könne, dieß wollen wir dem unzweifelhaften Urtheil aller Muſikkenner überlaſſen.

Die übrigen Muſikſtücke dieſer Akademie waren: Die Ouverture aus den Tagen der Gefahr von Cherubini, welche gleich anfangs, und die Ouverture zum Ballete Prometheus von L. v. Beethoven, welche vor der erwähnten Phantaſie, ſtatt einer Arie, die Mad. Harlas zu ſingen durch Unpäßlichkeit verhindert war, von dem Hoftheater-Orcheſter unter der Leitung des Hrn. Wranitzky mit beſonderer Kraft und Feuer trefflich aufgeführt wurden; dann Mathiſſons Adelaide, in Muſik geſetzt von Hr. v. Beethoven, geſungen von Hrn. Wild, und am Pianoforte begleitet von Hrn. Kapellmeiſter Gyrowetz. So ungewohnt die Erſcheinung eines deutſchen Geſangſtückes in einem Conzerte iſt, ſo verfehlte ſelbes doch nicht die Wirkung bei einem Publikum, das von keinem Vorurtheil für beſtimmte Formen eingenommen, eine allgemeine Ent-

)(2

pfänglichkeit für alles wahrhaft Schöne besitzt. Text, Musik und Vortrag vereinigten sich zur Gewährung eines herrlichen Kunstgenußes. Hr. Wild hat den Geist der Composition richtig aufgefaßt, und den Zweck der innigsten Rührung durch einen einfachen, gefühlvollen, zart nuanzirten Gesang, in dem jedes Wort des klassischen Textes klar vernommen wurde, vollkommen erreicht. Der damit gemachte Versuch zur Emporbringung des deutschen National-Gesanges ist besonders lobenswerth, obschon vorauszusehen ist, daß Hr. Wild hierin wenig Nachahmer finden wird, da derlei Gesänge eine volle, kräftige, klingende Stimme voraussetzen, welche die wenigsten der heutigen Sänger besitzen, und deren Mangel sie durch überladene Verzierungen, die sich aber mit dem deutschen National-Gesang durchaus nicht vertragen, zu verbergen suchen. — Der berühmte Deklamator Sydow feierte in dieser Akademie, welche gerade am Jahrstag von Schillers Tod statt fand, dessen Erinnerung durch den Vortrag eines Gedichtes von Caroline von Westphalen, betittelt: Die 6te Stunde des 9ten May's 1805; es wurde so wie noch ein paar andere von ihm deklamirte Bruchstücke aus größeren Gedichten mit dem Beifall aufgenommen, den man diesem Künstler noch immer bei Produktionen dieser Art bezeigte.

Der 10. May gewährte den wohlthätigen Bewohnern Wiens ein rührendes Schauspiel. In dem großen Saale des landständischen Gebäudes wurde an diesem Tage eine Vokal- und Instrumental-Musik veranstaltet, welche die Zöglinge des hiesigen Blinden-Institutes größtentheils allein ausführten, und wovon der Ertrag zur Vergrößerung des Fonds dieser Anstalt bestimmt war. Sie bestand aus folgenden Musikstücken: 1) Eine Sinfonie von Eisler, gespielt von fünf blinden Zöglingen, wobei die Waldhorn- und Contrabaß-Parte von gewöhnlichen Musikern vorgetragen wurden. 2) Schillers Lied: die Glocke, in Musik für Pianoforte und Singstimmen gesetzt von Simon Sechter, gesungen von sämmtlichen Zöglingen, und am Pianoforte begleitet von dem Componisten; einige schwierigere Stellen des Gedichts haben dabei Hr. Johann Zimmermann, Tenorist vom k. k. Hoftheater, und Hr. Leopold Burger, ein gleichfalls blinder Harfenspieler, vorgetragen. 3) Ein Septett für drei Harfen, zwei Violinen, zwei Clarinette und ein Fagott, komponirt von S. Sechter, bloß von Zöglingen der Blinden-Anstalt ausgeführt. 4) Chor an die Gesellschaft wohlthätiger Frauen, gedichtet von M. v. Collin. 5) Das erste Stück einer vierhändigen Sonate für das Pianoforte von Mozart, gespielt von zwei Zöglingen. 6) Eine Polonaise, auf dem Pianoforte vorgetragen von dem kleinsten Zögling, worauf derselbe mit seinem Meister Hrn. Sechter einen Marsch auf vier Hände und zuletzt eine Gattung Phantasie spielte, wovon weiter unten gesprochen werden wird. 7) Ein Lied der Zöglinge an ihre Wohlthäter. 8) Das bekannte Volkslied: Gott erhalte Franz den Kaiser u. s. w. nach J. Haydns Melodie.

Die Ausführung dieser Musikstücke, wovon der größte Theil von den Musiklehrern dieses Instituts nach Maaßgabe der Fähigkeiten der Zöglinge gesetzt war, gereicht der Lehrmethode ersterer sehr zur Ehre. Die jungen Zöglinge, zeigten Talente und Kenntnisse, die Staunen erregten. Das genaue Zusammentreffen, und wechselseitige richtige Einfallen in den konzertanten ziemlich langen Instrumental-Sätzen ließen den ächten Musiksinn der Spielenden, und die fleißige Uebung des Gedächtnisses derselben nicht verkennen. Besondere Bewunderung erwarb sich der kleinste Zögling, der nicht nur in dem angeführten Septett auf der Harfe eine große Fertigkeit, und Taktfestigkeit bewies, sondern auch am Pianoforte dasselbe und wahres musikalisches Genie dadurch erprobte, daß er die schwierigsten Akkorde, und kurze Gänge, welche sein Meister im Baße anschlug, in den höheren Oktaven sehr genau wiederholte, ohnedieß durch Vorübungen studirt zu haben, wie es mehrmahls dessen sorgfältiges Aufsuchen der Tasten zeigte. Allgemein war der Beifall, welchen die zahlreichen Zuhörer dem von einem guten Erfolg belohu-

ten Eifer, und Bestreben dieser mitleidswerthen Geschöpfe schenkte; das frohe Lächeln dieser Unglücklichen, welches die herzliche Freude über diese gute Aufnahme deutlich ausdrückte, hat bis zu Thränen gerührt. Heil dem Staate, wo für die zweckmäßige Bildung und Erziehung der Jugend, besonders für den so hilflosen und wahrhaft unglücklichen Theil derselben so väterlich gesorgt wird!

Die Abenceragen, eine Oper in drei Akten von Hrn. Joup, die Musik ist von Hrn. Cherubini.

Gemäß der, im vorletzten Blatte gegebenen Zusicherung liefern wir unsern Lesern hiemit die Auseinandersetzung des Stoffes uud die fremden Beurtheilungen des musikalischen Werthes einer Oper, die zu Paris seit wenigen Wochen in der Académie impériale de musique (nicht, wie in einem andern Journal vorgegeben wird, im Théatre de l'Imperatrice, wo nur italienische Opern von jeher gegeben werden) aufgeführt wird, und den einstimmigen Beifall aller wahren Musikkenner erhält.

Der Handlung liegen zwei Punkte aus der Geschichte der Mauren in Grenada wesentlich zum Grunde; nämlich: der in den Generationen erbliche Haß der Stämme der Zegris und der Abenceragen gegeneinander, und das Gesetz, welches den Feldherrn zum Tode verurtheilt, unter dessen Comando die heilige Fahne Grenadas in Feindes Hände geräth. Almanzor, General der Armee, aus dem Stamme der Abenceragen, hat zum Lohn seiner Tapferkeit die Hand der schönen Noraime, einer Prinzessiun aus königlichem Geblüte, erhalten. Der Vizir Alemar, aus dem Stamme der Zegris, durch dieses Glück seines Nebenbuhlers aufs Höchste gereizt, rottet eine Verschwörung zusammen, die den Sturz Almanzors zum Zwecke hat. Oktar, ebenfalls ein Nebenbuhler Almanzors, der im Kriege die heilige Fahne zu tragen hat, ist der Verschwornen Mitglied. Plötzlich, bevor noch die Trauung beider

Liebenden vollzogen, bricht der Krieg gegen die Spanier aufs Neue aus. Almanzor zieht ihnen mit dem Heere entgegen; es gelingt ihm, über sie einen glänzenden Sieg zu erfechten; doch wird dieser mit den Verlust der heiligen Fahne erkauft. Almanzor kehrt siegreich zurück, ist aber des Todes schuldig. In diesem zweifelhaften Fall mildert das Gericht sein Urtheil, indem es ihn bloß aus Grenada unverzüglich verbannt, und nur mit dem Tode bedroht, wenn er sich erlauben würde, in Grenadas Mauern zurück zu kehren. Almanzor irrt in Sklavenkleidern umher; er erblickt Noraime in den Gärten Alambras am Grabe ihrer Mutter mit Verzweiflung ringend; sie stürzen sich in die Arme; Noraime entschließt sich mit ihm die Verbannung zu theilen; doch eben da sie im Begriff sind, in einem Kahn das jenseitige Ufer zu gewinnen, erspäht sie Alemar, dessen Rache noch nicht gesättigt ist. Almanzor ist nun ohne Rettung des Todes schuldig, da er Grenada noch nicht verlassen. Er soll vor dem auf den Wällen versammelten Volk von einer Thurmspitze herabgestürzt werden; so fern er nicht einen Freund findet, der für sein Leben kämpft, der aber mit ihm gleiches Schicksal hat, wenn er seinen Gegner nicht besiegt. Alamir und Kaled, beide Häupter aus dem Stamme der Zegris, treten gegen ihn in die Schranken. Da erscheint Noraime, und mit ihr ein Ritter mit geschlossenem Visier, der den Kampf für Almanzor bestehn will. Alamir nimmt seine Aufforderung an, wird aber von ihm bald todt zu Boden gestreckt. Nun öffnet dieser sein Visier, man erkennt Gonzalvo von Cordova den spanischen Feldherrn; von seinen aufgesteckten Panier, wird der schwarze Schleier, der es umhüllte, gezogen, und die heilige Fahne weht in den Lüften. Er entdeckt, daß ihm diese Fahne durch Oktar auf des Vizirs Befehl ausgeliefert worden ist; daß er aber aus dieser Verrätherei keinen Vortheil ziehen wolle, und daher sie wieder zurückstelle. Nichts ist nun Almanzors und Noraimens Glücke mehr im Wege; der treulose Vizir hat das Schicksal zu erwarten, das er seinem erhabenen Feind

zugedacht; und Freude und Jubel erschallt von allen Seiten.

Ueber die musikalische Behandlung dieses Stoffes fällt der Moniteur folgendes Urtheil: „Die Wahl eines Meisters, wie Cherubini, war gewiß beneidenswerth, und es ist ehrenvoll für Hrn. Jouy, dazu beigetragen zu haben, daß der Urheber so vieler schönen Werke, denen ein anderes lyrisches Theater (die kleinere französische Oper) seinen Ruhm verdankt, und welche, wenn gleich vernachläßigt, doch von niemanden vergessen sind, endlich auf einer, seiner würdigeren Bühne erscheine."

„Die Opern: Medea, Elisa, Lodoiska, die Tage der Gefahr, sind Werke, welchen der Stempel eines genialen, glänzenden Talentes neben jenem einer musikalischen Wissenschaft aufgedrückt ist, über welche bei unsern Kennern so wie im Auslande nur eine Stimme herrscht. Leider hat gerade diese Stufe von Gelehrsamkeit, welche den Ruf Cherubini's in der Schule der Tonkunst so weit erhoben hat, ihm immer nur einen Theil der Liebhaber erworben; er hat den Beifall der Aufgeklärtesten, aber nicht der Meisten. Statt sich der allgemeinen Meinung zu unterwerfen, sich in der Anwendung seiner Mittel freiwillig zu beschränken, und mit den Schätzen seiner Phantasie weniger verschwenderisch zu seyn, scheint er sich gegen den Wunsch seiner eifrigsten Anhänger erklärt zu haben, und keineswegs nach einem Beifall zu streben, den er für ein Zeichen seines Verfalls als Künstler ansehen würde." Diese Sätze, welche wohl das schönste Lob eines großen selbstständigen Tonsetzers enthalten, entwickelt der Moniteur weitläufiger, gibt jedoch am Schlusse zu, daß sich in dieser Oper neben den groß und gelehrt gearbeiteten, auch eine bedeutende Anzahl von Musikstücken finde, in welchen die von ihm geforderte Klarheit und Verständlichkeit herrsche.

Hr. Geoffroy zieht seiner Seits unbedingt gegen Text und Musik zu Felde. „Seit der Vestalin, sagt er, habe Hr. Jouy in allen seinen lyrischen Unternehmungen gescheitert, die Oper gleiche mehr einem Melodram, aber einem Melodram ohne Interesse; der Tonsetzer sey einer derjenigen, deren Namen den meisten Ruf, und deren Werke den wenigsten Erfolg auf dem Theater hätten. Man nenne diese Musik gelehrt, allein gerade darum sey sie langweilig; nichts sey leichter als korrekt zu schreiben; sie sey aber auch nicht einmahl gelehrt; man könne nur jene Musik gelehrt nennen, welche dem Ohre gefiele, denn dieß sey der Zweck der Kunst, jeder andere müsse als fehlerhaft betrachtet werden, da er nur Langeweile errege!! —

Die übrigen Blätter endlich sprechen der obigen Composition Cherubini's das größte Lob zu. Die Gazette de France drückt sich darüber folgendermaßen aus: „Man erzählt, Voltaire habe bei der ersten Aufführung seines Oedips, dem Parterre zugerufen: Hört Athenienser! hier herrscht der ächte Geist des Sophokles! — Vorgestern konnte man ausrufen: Hört, Pariser! hier herrscht Glucks, und Mozarts, oder vielmehr Cherubini's Geist! er ist der würdige Nebenbuhler dieser großen Meister! Kaum können wir heute einige Stücke dieses großen, weit umfassenden Werkes besonders ausheben. Die Ouverture, wechselweise reich, einschmeichelnd und kriegerisch, so zu sagen eine Skizze der ganzen Oper; eine Arie Almanzors; die Gesänge der Troubadours; eine Romanze, deren unendlicher Ausdruck in ihrer äußersten Einfachheit liegt; zwei Arien Noraimens; der Abschied Almanzors von seinem Vaterland; eine wuthvolle Arie Alemars; eine Menge von Ensemble-Stücken im schönsten Styl, und Ballet Melodien von äußerster Grazie, — haben die Musik-Liebhaber so sehr bezaubert, daß man ihnen einige Augenblicke gönnen muß, um sich selbst über alle Eindrücke, die sie empfunden haben, Rechenschaft legen zu können." —

So weit die französischen Blätter; Privat-Schreiben von großen Kennern aus Paris von 20. und 22. v. M. bestättigen das zuletzt angeführte Urtheil in seiner ganzen Fülle; und wir können nichts mehr wünschen, als daß auch Wiens musikalischem Publikum, welches gewiß mehr als irgend ein anderes den hohen Geist Cherubini's kennt und ehrt, bald der Genuß seines neuesten Werkes zu Theil werde.

Korrespondenz-Nachrichten.

Prag. Im April. Am 22. und 23. vorigen Monats hielt das hiesige Conservatorium, wovon schon öfter und ausführlich in andern Blättern gesprochen worden *), seine ersten öffentlichen Prüfungen im kleinen Redouten-Saale. Wenn je Böhmen und besonders Prag wegen seiner Musikkultur, und seinen Eifer für die Kunst berühmt war, so hat es den Ruhm jetzt durch dieses vortreffliche Institut und die großen Fortschritte, welche seine Zöglinge in der kurzen Zeit von zwei und ein halb Jahren gemacht, im vollsten Maaße verdient. Der erste der Prüfungstage war dem praktischen Theil der Musik gewidmet; den Anfang machten einige Schulübungen, welche die Schüler eines jeden Instruments für sich zur größten Zufriedenheit der zahlreich versammelten Zuhörer vortrugen: hierauf folgten etliche vierstimmige Gesänge von Haydn, die ebenfalls sehr gut ausgeführt wurden; den Beschluß machte eine Sinfonie von Wilms (E-dur) mit vollem Orchester, mit einem Feuer, mit einer Präzision und Einheit vorgetragen, die alles zur Bewunderung hinrieß. Wie wahrhaft rührend ist der Anblick dieser Jünglinge, die unter der Leitung ihres würdigen Direktors sich in einer ziemlich schwierigen Sinfonie, gleich Helden, herumschlagen, und den Kampf ehrenvoll bestehen. Referent konnte sich dabei der Thränen nicht enthalten; besonders freute ihn die Gleichheit der Striche und die Kraft in den Bogeninstrumenten; unter den Blasinstrumenten zeichnete sich die Oboe vorzüglich aus, obgleich bei jedem wenigstens einer ungewöhnliche Talente zeigte. Der zweite Tag, der zur Prüfung in dem theoretischen Theil der Musik und in den Schulwissenschaften bestimmt war, fiel nicht weniger zur außerordentlichen Zufriedenheit der Anwesenden, und zum schönsten Ruhme der Lehrer und ihrer Zöglinge aus. — Welche erfreuliche Aussichten in die Zukunft bietet uns nicht diese vortreffliche Anstalt dar, und wie süß müssen sich bei solchen schnellen Fortschritten nicht jetzt schon die Stifter derselben für die unendliche Mühe und für die Schwierigkeit belohnt fühlen, die einem solchen Unternehmen immer im Wege stehen! — Für die Kunst und für manches versteckte Talent, das nur aus Mangel an Mitteln sich auszubilden zurückbleibt, oder gar eingeht, wäre es zu wünschen, daß diesem Beispiele bald mehrere folgten; mögen sie dann auch mit gleichem Erfolge belohnt werden! —

*) Der Verfasser dieses Aufsatzes hat uns ausführliche Daten über dieses höchst merkwürdige Institut ehestens einzusenden versprochen, die wir nicht ermangeln werden, unsern Lesern sogleich mitzutheilen.

Die Redaktion.

Vermischte Theater-Notizen.

Am 26. April wurde im Theater nächst dem Kärntnerthor Pärs Sargines in italienischer Sprache aufgeführt. Mad. Harlas tratt darin als Sargino auf, und feierte in dieser Rolle den Triumph ihrer längst bewunderten Kunst. Dem. Therese Sessi stand ihr in der Rolle Sophiens würdig zur Seite. Dadurch, und daß die Herren Vogl und Berri, als Sargino, Vater, und als Kastellan Pietro, ihren bekannten Eifer, und ihre Talente ganz aufboten, hat die Vorstellung dieser Oper einen Reiz gewonnen, und ein Interesse erweckt, dessen sich manches neuere Werk in diesem Fache kaum rühmen kann. Das herrliche Duett im ersten Akt, das mit der beliebten Polonaise schließt, so wie jenes im zweiten Akt: Dolce de l'anima etc. dann das schöne Vokal-Terzett: Palpitanti incerto presso etc. und die kunstreiche Arie Sophiens mit obligater Klarinette erhielten rauschenden Beifall.

Am 30. April wurde im Theater an der Wien das unterbrochene Opferfest von Winter aufgeführt, in welchem Hr. Klengel von Breßlau den Murnay als Gastrolle gab, und Hr. H-

ser, neu engagirtes Mitglied dieser Bühne, in der Rolle des Masserus zum erstenmahle debütirte. Ersterer hat eine angenehme, ächte Tenorstimme, die aber schwach und in der Höhe etwas unsicher ist; wenn Hr. Klengel seinen Vortrag mit weniger veralteten Verzierungen ausgestattet hätte, und eine höhere Ausbildung als Schauspieler besäße, so würde er in dieser sehr dankbaren Rolle mehr Glück gemacht haben. Hr. Häser hatte den Vortheil eines an sich ausgezeichneten Singparts nicht genoßen; trotz dieses ungünstigen Umstandes ließ er doch in sich den, in hohem Grade gebildeten Baß-Sänger und den routinirten Schauspieler nicht verkennen, zu dessen Besitz man der Direktion Glück wünschen muß. Zwar konnte man weder der ihm ursprünglich vorgeschriebenen Arie im ersten Akt, noch der im zweiten Akt eingelegten, etwas heterogenen Arie, ungeachtet ihrer vielfältigen Rouladen und Passagen, die eher dem Sopran oder Tenor zukämen, Geschmack abgewinnen; doch ließ sich wenigstens daraus die Geschmeidigkeit und der bedeutende Umfang seiner kräftigen Stimme abnehmen, die ihn zu einem sehr brauchbaren Mitglied dieser Bühne klassifiziren. Er hat sich die Gunst des Publikums erworben.

Die am 4. May in eben diesem Theater statt gefundene Vorstellung der Zauberflöte, wovon die Direktion den Ertrag Hrn. Ehlers zu seinem Benefiz überließ, gereicht dieser Bühne zur großen Ehre. Wir sagen nicht zu viel, wenn wir sie nicht nur untadelhaft, sondern wirklich meisterlich nennen. Die Mitglieder der Bühne, so wie jene des Orchester waren alle von dem regsten Kunsteifer beseelt, und lieferten ein vollendetes Ganzes. Hr. Ehlers gab den Papageno und zeichnete sich in dieser Rolle als Sänger und Schauspieler gleich vortheilhaft aus. Obgleich dieser Part nicht schwierig ist, so ist es doch ein Verdienst ihn so gefällig vorzutragen, wie es heute dieser Künstler that, der seine Rolle auch durch ein herrliches Spiel erhob. Hr. Forti, neu engagirtes Mitglied, gab den Sarastro. Dieser junge Künstler ist für diese Bühne ein um so größerer Gewinn, als die Besetzung seiner Stelle bisher wirklich sehr viel zu wünschen übrig ließ. Schon die Natur hat ihn mit ungewöhnlichen Vorzügen ausgestattet; nebst einer einnehmenden Gestalt, die ihm in seinem Berufe nicht geringen Vortheil gewährt, besitzt er eine seltene Vollkommenheit der Stimme. Bewunderungswürdig ist ihre außerordentliche Höhe, die Gleichheit, mit der jeder Ton lieblich und klar hervortritt; in ihren schönen Mitteltönen liegt Kraft und Fülle, die zwar in der Tiefe etwas nachläßt, welcher Unterschied sich aber allmählich ganz verlieren wird, da bekanntlich die Stärke des Tons in der Tiefe in dem Grade zunimmt, als der Sänger der vollen Blüthe seiner Männlichkeit entgegen reift. Von Seite der Kunst zeigte Hr. Forti viele Bildung, doch getrauen wir uns nicht, hierüber ganz zu entscheiden, da er weder in dieser Rolle noch in jener des Tamerlans die er am 29. April gab, volle Gelegenheit hatte, sich in der Deklamation des Rezitativs, einem wichtigen Theil der Singkunst, zu zeigen. Die Besezzung der übrigen Rollen war wie gewöhnlich; und wir beziehen uns dießfalls auf unser über das Ganze gefälltes Urtheil.

Berichtigungen zum 19. Blatt: Seite 293 Zeile 15 ist statt „Dieses" zu lesen: Dieser; und Z. 30 statt „enthalten" zu lesen: entfalten; dann S. 294 Z. 12 ist nach dem Wort: Conzert zu lesen: vorgetragene.

Von dieser Zeitschrift wird jeden Sonnabend Nachmittags um vier Uhr ein ganzer Bogen ausgegeben. Man pränumerirt in Tendlers Buchhandlung am Graben im Trattnerhof mit 16 fl. ganzjährig, und 8 fl. halbjährig für jedes Exemplar auf Druckpapier. Auf schönen Median-Schreibpapier kostet jedes Exemplar 24 fl. ganzjährig.

Nro. 21.

Wiener allgemeine musikalische Zeitung.

(Sonnabend den 22. May 1813.)

Ueber das Gebiet und die Grenzen der Musik.

(Fortsetzung und Beschluß.)

5.

Wird also wohl, ohne Oper zu seyn, ein Text komponirt werden können, der bloß sichtbare Gegenstände schildert? Werden die für das Auge schreibenden Dichter von einem Componisten gewählt werden dürfen? Durchaus nicht; sobald dieß geschieht, zeigt sich die Musik in ihrer Schwäche, und bemüht sich vergebens auf einen andern Sinn zu wirken. Darum sind wohl nie verkehrtere Gegenstände für die Musik gewählt worden als die Haydnschen, die Schöpfung und die Jahrszeiten. Das Chaos vor der Schöpfung läßt sich freilich durch ein ähnliches Chaos unter den Tönen ausdrücken, das Springen des Rosses durch ein ähnliches Springen der Töne; aber der Hörer kann sich nicht hingerissen fühlen, und merkt die Unzulänglichkeit einer solchen Beschreibung. Bei der Schöpfung wird dieß weniger auffallend, weil man sie weder sah noch hörte, also mit der Musik willkührliche Vorstellungen verbinden kann; die Jahreszeiten aber, deren Veränderung unser Gesichtssinn so bestimmt kennt, lassen uns die gesehenen Bilder zu genau mit den Tönen vergleichen, und verursachen den widerlichsten Kontrast. Wie wunderlich ist nicht die Einleitung des Frühlings, worin der Uebergang vom Winter zum Frühlinge mit Instrumenten geschildert, und des Sommers, worin die Morgendämmerung vorgestellet wird? Eine Morgendämmerung aus C-moll! Alles was die Morgendämmerung und diese Musik gemein haben, besteht in einem Crescendo. Besser finde ich die Einleitung des Herbstes, eine Darstellung der freudigen Gefühle des Landmannes über die reiche Ernte; denn Gefühle sind mit den Saiten verwandt. Außer ähnlichen Empfindungen, die sehr sparsam im Texte ausgedrückt, und auch häufig bloße Empfindungen zwischen Lukas und Hanne sind, gibt es nichts als eine ewige Mahlerei der Musik; sie stellet vor: wie vom schroffen Fels der Schnee sich in trüben Strömen ergießt, wie die helle Sonne vom Widder herabstrahlt, wie der Sämann den Saamen ausstreut, wie das Korn in Garben steht u. s. w. Mitunter schildert sie auch etwas Hörbares, das Lispeln der Espe, das Summen der Bienenbrut und einen gewaltigen Jägerlärm; selbst das Riechbare wird nicht vergessen, der Kräuter Balsamduft; man hört das Haasenspringen, ein Spinnerlied, und endlich kommen metaphysische Betrachtungen über die Hinfälligkeit des menschlichen Lebens aus Es-dur. Manches dieser Compositionen wäre sehr brauchbar für eine Oper, manches gar nicht, am wenigsten für ein Oratorium. Und daher kam es, daß ich bei Anhörung der Haydnschen Jahrszeiten fortwährend lachen mußte, über diese, wider den Willen des Künstlers so gut gelungene Travestirung des edlen und ernsthaften Oratorienstyles.

Aber trift mein Tadel nicht bloß den Text? — werden Sie fragen. Wie kann man dem Komponisten vorwerfen, was der Dichter sündigte? Es gibt viel gute Musiken mit schlechtem Text! Richtig, aber einen unkomponirbaren Text darf der Musiker nicht komponiren wollen. Ich verzeihe ihm, wenn er für eine komische Oper ein wunderliches Gemengsel von Hand-

lung und Ausdruck wählt, selbst eine in Worten schlecht dargestellte Empfindung kann in der Musik gut ausgeführt werden, und es unterstützen ihn die Aktion und Dekoration; aber ein beschreibendes Gedicht, wie Thomsons Jahrszeiten, nur im Traume zum Sujet einer Composition sich auszuersehen, beweist völlige Unkenntniß der Kunstgrenzen, und einen verdorbenen oder der Verderbniß nachgebenden Geschmack. Auf diese Weise hätten wir Hoffnung, in kurzer Zeit Neubecks Gesundsbrunnen oder die Gärten von Delille in der Kirche, oder im Conzertsaal zu hören.

Ich wünschte, man wiederholte den neuern Componisten von wahrem Werthe die Vorschrift, in den Grenzen ihrer Kunst zu bleiben, und die eigentliche Gewalt der Musik nicht durch falschen Putz zu schwächen. Um neu zu seyn, wird man abgeschmackt; und den Unkundigen zu schmeicheln, macht man Pulcinellen-Sprünge, um seine Geschicklichkeit zu zeigen, versucht man das Unmögliche, und tröstet sich, wenn der Versuch nicht gelingt, mit der Unmöglichkeit. Ich für meinen Theil bin der Meinung Rousseaus: „Das Meisterstück der Musik ist, sich selbst vergessen zu machen.“ Unsere neuere Musik will oft das Gegentheil, sie erinnert fortdauernd an sich und ihr Unvermögen.

Es muß nicht leicht seyn, für den Musiker sich über die Grenzen seiner Kunst zu verständigen, da sogar der ehrliche Mathesson, den man doch schwerlich modern nennen kann, hierin sündigt. Er sagt an einem Orte sehr richtig: „Der Musik Endzweck ist, alle Effekten, durch die bloßen Töne und deren Rhytmum, trotz dem besten Redner, rege zu machen.“ Und ein paar Seiten darauf spricht er mit vielem Lobe von einer Allemande, worin die Ueberfahrt des Grafen von Thurn und die Gefahr, so er auf den Rhein ausgestanden, in 26 Notenfällen ziemlich deutlich vor Ohren gelegt wird; und von Klaviersuiten, in denen die Natur oder Eigenschaft der Planeten artig abgebildet ist. Es fällt ihm nicht ein, sich zu fragen: was für Affekte wohl diese Planeten-Musik rege gemacht haben möge?

6.

Sie beschuldigen mich der Partheilichkeit, lieber Freund, und sind durch meine Gründe nicht überzeugt. Sie sagen: die Musik habe sich in der neuern und neuesten Zeit ungemein vervollkommnet, für ihren jetzigen Reichthum sey das alte Maaß der Abtheilungen zu enge, und man dürfe sich nicht pedantisch an dieselben binden; wie man in neuern Zeiten die Dichtungsarten mische, wie aus der alten Tragödie und Komödie das neuere Drama entsprungen sey, so wären doch die Charaktere der verschiedenen musikali-Compositionen mehr in einander geflossen. Es gebe ernsthafte Opern, und es dürfte auch heitere Kirchen-Musiken geben, nur halte es schwer, ehe sich der Geschmack und das Urtheil gewöhne, seine bisherigen Begriffe der Klassicität aufzugeben, und neue an ihre Stelle zu setzen.

Ohne Ihnen hierin unbedingt zu widersprechen, ohne Ihnen bei unseren neueren Mischungsversuchen, den bekannten Anfang des horazischen Gedichtes an die Personen in Erinnerung zu bringen, will ich meine Gedanken über alte uno neue Musik kurz zusammenfassen.

Die Vollkommenheit der neueren Musik im Vergleich mit der älteren, besteht in dem Gebrauch mehrerer Instrumente, in der größeren Virtuosität der Spieler, und in der Ablegung gewisser Fesseln, die man sich sonst auferlegte. So fehlen z. B. die Blasinstrumente in den älteren Musiken, ihre Begleitung besteht aus bloßen Violinen und Bässen, und ein großer Effekt, der aus dem richtigen Gebrauche der Blas-Instrumente entspringt, geht verloren. Die Idee Mozarts, den Händelschen Messias, Timotheus mit einer solchen vollständigeren Begleitung zu versehen, ohne sonst das Mindeste zu ändern, hat meinen völligen Beifall. Ich kann ferner die Neuern nicht tadeln, wenn sie jenes Da capo in den Arien abschaften, welches den Zuhörer angenehm mit der Melodie bekannt machen soll, ihn aber gewöhnlich ermüdet; ich table eben so wenig jene größeren Freiheiten in der Composition, die das Ohr eines antiken Kritikers

beleidigen, weil er davon in seinem Jugendunterrichte nichts erfuhr. Die ältesten Theoretiker wollten nicht einmahl Terzen aufeinander folgen lassen, was jetzt ohne die geringste Bedenklichkeit geschieht. Ich verdamme endlich nicht die Abschaffung gewisser conventionellen Gänge in der Melodie, wodurch selbst die besseren Componisten der älteren Zeit ein steif antikes Ansehen erhalten, obgleich wir Neueren eben so wenig in Conventionen frei sind.

Aber dieß ist auch alles, was ich der neueren Musik einräume; den wahren Ausdruck der Empfindung hat die ältere Musik eben so gut getroffen, wie die neue, und oft besser. Den Styl der Musik kann ich mir so wenig ändern lassen, wie den Styl der Poesie. Wer in einem Gedichte das Ernsthafte mit dem Burlesken vermischt, daß der Leser nicht weiß, was er vom Autor und seinem Werke halten soll, der kann, wie Baggesen in seiner Parthenäis, vortreffliche Verse, und einzelne überaus schöne Stellen haben; aber das Ganze ist verunglückt, quia totum ponere nescit. Wer ein Oratorium komponiren will wie Haydn, und mir die Jahreszeiten vormahlt, mit Nebeln und Morgendämmerung, mit Jägergeschrei u. s. w. der kann vortreffliche Chöre und einzelne lobenswerthe Arien schreiben; aber das Ganze ist geschmacklos. Will man diese Geschmacklosigkeit und den Unsinn der Ueberstreitung aller natürlichen Grenzen der Kunst schön nennen, so muß ich verstummen.

Der Kirchenstyl, in welchem sich die großen Meister der Vorzeit, ein Pergolese, Jomelli, Haße, Graun, Emmanuel Bach, so sehr hervorthaten, wird in unsern jetzigen Zeiten allmählich außer Gebrauch kommen; denn er findet keine Ohren und Herzen mehr. Die Tendenz des Jahrhunderts ist antireligiös; man vernachläßigt, den öffentlichen Gottesdienst und die Kirchen, folglich auch die Kirchenmusik und ihre Componisten. Der Musiker widme sich also der Oper, welche ihm mehr Ehre und Lohn gewährt; nur wolle niemand die Kirchenmusik in Oper verwandeln. Welchen Ruhm erwartet man von einer geistlichen Musik, die keine geistliche mehr ist, sondern voll weltlicher Gedanken? Sulzer tadelt mit Recht einige Stellen des sonst so schönen Graunschen Oratoriums: der Tod Jesu, weil sie zu viel Opernputz enthalten; was würde er sagen, wenn er unsere neueren Oratorien hörte?

Je mehr in neueren Zeiten die Instrumentalmusik vervollkommnet ist, desto leichter wird es für den Componisten, sie von der Vokalmusik zu trennen. Sogar muß bei den meisten Tonkünstlern eine Vorliebe für die erstere entstehen, da man von ihnen, um bei einer Kapelle angestellt zu werden, praktische Geschicklichkeit auf irgend einem Instrumente verlangt. Sie komponiren daher zuförderst Conzerte, Sonaten, um diese Geschicklichkeit zu zeigen; sie komponiren Sinfonien, um ihre Kenntniß des Gebrauches und Umfangs aller Instrumente darzuthun. Mit diesem Bemühen erwerben sie sich indessen einen ganz anderen Styl als den der Singmusik, man könnte sagen, einen entgegengesetzten. Den Instrumenten fehlt der Text; die Empfindungen, welche durch sie erregt werden können, sind unbestimmt; der Hörer müßte seinen Text selbst schreiben, und würde dabei in nicht geringe Verlegenheit gerathen. Um mit der unbestimmten Darstellung von Empfindungen nicht zu ermüden, wird der Instrumental-Componist schnelleren Wechsel der Töne, grelleren Abstich des Zeitmaaßes suchen, wird durch angenehme Verzierungen, die meistens der Mode unterworfen sind, dem Ohre schmeicheln, und dem Virtuosen Gelegenheit geben, seine Kunst zu zeigen. Die Vokalmusik ist ohne grellen Wechsel mit der Bestimmtheit des Textes und dem natürlichen eindringlichen Tone der Stimme ihres Effekts gewisser. Componisten für den Gesang müssen daher einfacher setzen, als die Instrumentalisten, jene müssen ihre Kunst verstecken, diese dürfen sie zeigen.

Haydn ist vielleicht der erste Instrumental-Componist unserer Zeit; aber er weicht nach meinem Urtheil vielen andern in Behandlung der Singstimmen. Gerade das Eigenthümliche seines Genies, das Frappante, Launigte, nicht selten Bizarre, was in seinen Sinfonien und übrigen Instrumentalsachen einen so bedeutenden Effekt macht, verliert ihn in der Vokal-

)(2

musik; der Sonaten- und Conzertputz verdirbt die Simplicität des Gesanges. Wie wenig Haydn diesen Unterschied auch nur ahnen mochte, sehen sie in den Jahreszeiten, wo er ein Thema, welches schon in seinen Sonaten verkommt, einschaltete. Das Thema ist hübsch für Instrumente, es ist in den Jahreszeiten trefflich ausgeführt, und würde mir in einer Sinfonie sehr gefallen, aber im Gesange macht es nach meinem Gefühl gar keine Wirkung. Mehrere moderne Componisten lassen sich auf ähnliche Weise durch Instrumental-Musik verführen, die älteren Künstler weniger, weil die Instrumente weniger kultivirt waren; aber mich dünkt, die Musiker sollten doch überhaupt minder verführbar seyn, und sich selbst einen musikalischen kategorischen Imperativ vorschreiben: „Componire nach einer solchen Maxime, von der du wollen kannst, daß sie für alle Zeiten, und unter allen Menschen, die Geschmack besitzen, gelte.“

Vielleicht ist es bloß unter die seltensten Gaben der Natur zu zählen, wenn ein Tonkünstler für Instrumental- und Vokalmusik, für mehrere Arten des musikalischen Styls gleich groß ist. Ich kenne wenigstens unter den neueren nur Mozart, welchen ich in den verschiedensten Fächern einzig nennen möchte. Seine Opern haben einen Geist und einen Reichthum, wie kein Werk seiner Zeitgenossen; er verstand Gesang und Begleitung meisterhaft zu erfinden, und zu verschmelzen; unter seinen Instrumentalsachen sind ausser manchen mittelmäßigen auch viele vortreffliche, die den besten Haydnschen an die Seite gesetzt werden können, und nach seiner Seelmesse, diesem großen und originellen Werk, zu urtheilen, wußte er die Erhabenheit und Einfachheit des Kirchenstyls mit aller Vollständigkeit und Cultur des modernen Akkompagnements zu verbinden.

Vielleicht scheine ich Ihnen partheyisch, aber dieser Schein läßt sich nicht vermeiden, sobald man bestimmt urtheilen will. Daß ich Altes nicht schön nenne, weil es alt, und Neues schlecht, weil es neu ist, glaube ich Ihnen durch meine Bemerkungen über die Musik bewiesen zu haben. Hoffentlich wird auch der schlechte, spielende und mahlende Geschmack in der Musik nicht allgemein, und es wird fortdaurend Künstler geben, welche Simplicität und wahren Gehalt zu schätzen wissen. So hörte ich neulich in einem Zirkel mit großem Vergnügen das Vater unser von Schwenke, und den 110ten Psalm von Romberg; ein Paar Musiker, die ihnen wohl nicht unbekannt sind, und das größte Lob verdienen. Es fand sich in diesen Compositionen nur der reine Ausdruck des Textes ohne Schminke und gesuchten Putz, und es machte mich recht froh, nachdem ich kurz vorher die Jahreszeiten von Haydn, und die Auferstehung von Kunzen, — eine angenehme aber etwas triviale und manierirte Musik, — gehört hatte, gleichsam ein andres Land des Geschmacks und der Töne zu begrüßen.

„Alles kann neu werden, nur nicht was in der Kunst selbst liegt, ihr Zweck, ihre Grenze, ihre Wirkungsart. Wie der Mensch sich verändert; in seinen Meinungen, seinen Wissen und seinen Gefühlen, aber doch immer die Menschheit in ihm unveränderlich ist, so wechselt auch die Kunst mit ihren Formen und Bildungen: aber ihr Grundcharakter bleibt derselbe, und wer mit seinem Urtheil auf ihn sich stützet, sichert sich dadurch vor ungerechter Anmassung und einem gedankenlosen Partheigeiste.“

B—

Correspondenz-Nachrichten.

Ueber den Zustand der Musik in Prag.

Ich bemerke lieber Freund! daß Sie meine alte Gewohnheit, sobald ich in eine fremde Stadt komme, vor allen andern Merkwürdigkeiten mich von dem Zustande der Musik zu unterrichten, noch nicht vergessen haben, und erkläre mir daher Ihre dringende Forderung, Ihnen über diesen, uns beiden gleich interessanten Gegenstand Bericht zu erstatten, ganz natürlich. Gern erfülle ich Ihren Wunsch, nur bit-

te ich im voraus nicht allzugroßen Erwartungen Raum zu geben; denn ich weiß wohl, daß Ihnen Prag noch aus Erzählungen aus jener Zeit bekannt ist, wo es mit Recht ein Paradies der Musik genannt wurde. Auch ich finde in den Ruinen noch Spuren ehemahliger Herrlichkeit, und ich will gern glauben, daß die Fama hier nicht nach ihrer gewöhnlichen Weise die Sache vergrößert hat. Zwar geschieht es jetzt nur selten, daß Werke von großem Gehalt aufgeführt werden, und vielleicht nur zweimahl im Jahre hört man ein Orchester, welches die Zahl von 2- Individuen übersteigt; aber der Sinn für die Kunst ist darum nicht erloschen, und in allen neuen Strebungen spricht sich der Wunsch aus, das Verlorne wieder zu erringen. Und wenn gleich der Strom der Zeit hie und da die Quelle des reinen Geschmacks trübte, so ist die Verderbniß doch bei weitem nicht so groß, als in vielen andern bedeutenden Städten, und der Eingeweihte hütet sich wohl, daraus zu schöpfen, ja selbst der Dilettant, der doch in der Regel kleinlich ist, und gern der Mode huldigt, mag ihre falschen Süßigkeiten nicht schmecken. Mozart und Haydn sind die Idole, denen der Böhme seine Opfer bringt, und ihre Meisterwerke sind sein Maaßstab des Schönen, Großen und Erhabenen in der Kunst. Wer dieses weiß, den wird es wohl schwerlich befremden, daß nur diese ihm den höchsten tonischen Genuß gewähren. Doch müssen Sie dieß nicht etwa so weit ausdehnen, daß Sie daraus die Folge schließen, Prag sey etwa nicht bekannt und vertraut mit dem Großen und Unübertrefflichen, was die Vor- und Folgezeit außer diesen beiden erzeugt hat; ich überzeugte mich vielmehr aus den interessanten Erzählungen der Veteranen, daß sowohl in ihren zahlreichen Klostertempeln, als auch auf der Bühne die klassischen Werke Deutschlands, und Italiens mit dem entsprechendsten Effekt aufgeführt wurden.

Leicht erklärbar ist es, daß das größte Phänomen der neuern Zeit, Mozart, hier schneller als anderswo verstanden, und vergöttert ward; daß man sich hier seinem Zauber ganz hingab, während andere Städte sich fruchtlos bemühten, Flecken an ihm zu finden, und erst nach Jahren seinem unübertroffenen Geiste ganz huldigten. Von Prag aus schwang sich sein Ruhm auf Fittigen des Adlers empor, und einzig seiner dankbaren Vorliebe für diese Stadt verdanken wir das erste Meisterstück im musikalischen Drama. Gerade aus diesem Enthusiasmus der Böhmen für das Große und Schöne in der Tonkunst, aus diesem reinen Kunstsinn, der alles Mittelmäßige verschmäht, geht die Schwierigkeit für jeden schaffenden oder ausübenden Musiker hervor, sich des Beifalls des Publikums zu versichern, der hier weder erschlichen, noch gewonnen, sondern verdient werden muß. Der fremde Tonkünstler, bekannt oder unbekannt, wird mit offenen Armen aufgenommen, und er kann in möglichst kurzer Zeit zu seiner Kunstausstellung gelangen. Der Adel, der eifrigste Beförderer der Künste, sichert ihn schon durch Subscription für den Verlust, dem man in andern Städten so leicht ausgesetzt ist; dagegen ist es auch nicht so leicht den Erwartungen zu entsprechen, zu welchen man durch die in öffentlichen Blättern oft so sehr posaunende Fama berechtigt wird. Eben so erregen neue Compositionen große Erwartungen, und Kenner und Liebhaber strömen zahlreich in Kirchen, Theater und Conzertsäle, um sie zu hören, wo freilich nicht selten der Fall ist, daß man unbefriedigt aus selben zurück kehrt. So sehr man aber gewohnt ist, neue Kunstwerke mit Strenge zu beurtheilen, so geht man doch gewiß auch hier mit vieler Bescheidenheit und Gewissenhaftigkeit zu Werke. Man weiß zu unterscheiden, und lobt und tadelt in einem und demselben Stücke, wenn selbes stellenweise Lob und Tadel verdient, ohne das Ganze deßhalb seines wahren Werthes zu berauben. Compositionen, deren größtes Verdienst darin besteht, durch ungewöhnliche, gewaltsam herbeigeführte Modulationen bald zu beängstigen, und bald zu betäuben, oder durch moderne Bizzarerien zu blenden, finden bei den Böhmen wenig Beifall, welche der Meinung sind, daß es das schöne Vorrecht der Tonkunst ist, auf das Gefühl zu wirken, und daher auch am liebsten von dieser Seite angesprochen werden wollen. Die

Forderungen, welche hier an ein Tonstück vorzüglich gemacht werden, sind ergreifender, auf bündige Harmonie gestützter Gesang, einfache und doch mannigfaltige Instrumentalbegleitung, und über Alles eine bestimmte Form, ohne welcher das Schöne nicht wahrhaft empfunden werden kann. Der Böhme hat durchaus Neugierde genug für das Neue, bemerkt die darin hervorstechenden genialen Züge mit Wohlgefallen; doch er bewundert nur große Massen, welche durch edle Simplicität, Fülle und Würde das reine Gefühl ergreifen. Daher werden Sie es ganz natürlich finden, wenn Manches, was da und dort wie ein Komet Staunen erregte, hier als ein gemeiner Stern vorüberzieht. Daß aber diese Eigenthümlichkeit des Geschmacks rücksichtlich der Vorliebe für das, was auf vaterländischem Boden sproßt, ganz vorwurfsfrei sey, beweißt sich dadurch, daß von der sonst so nachsichtigen Toleranz, wovon manche Städte in Deutschland, ich schweige von Frankreich und Italien, einen allzugroßen Antheil erhalten haben, hier nur sehr wenig gefunden wird.

Doch Freund! ich muß einlenken, so gern ich auch Ihrer Lieblingsneigung zu Gefallen noch länger über diesen Gegenstand mit Ihnen plauderte. Ich weiß, daß Sie mehr Vergnügen daran finden, zu wissen, was für Denkmähler ehemahliger Größe dieses altberühmte Land der Musik, dessen Söhne in allen Reichen Europens der Ruhm ihres Vaterlandes verewigten, in seinen Ruinen noch verbirgt, als wenn ich Ihnen in hochtrabenden und doch nichts sagenden Modephrasen, und lächerlichen Hyberbeln jedes gemeine Machwerk zum Meisterstück, und jeden Zunftgenossen zum Virtuosen stemple. Varietas delectat: sagt das Sprichwort, und diesem zu Folge muß ich Ihnen erzählen, welche tonische Genüße der heurige Winter dem Prager Publikum gewährte. Dagegen gelobe ich Ihnen, in einem künftigen Briefe den Faden obiger Bemerkungen wieder anzuknüpfen, und ihn auszuspinnen, so weit er nur immer reichen mag. Da Prag mit mehreren großen Städten Deutschlands das gemein hat, daß ihre vorzüglichsten musikalischen Produktionen in die

Fastenzeit fallen, so war es mir um so überraschender, als Herr Brandt, königlich Bayrischer Hofmusikus, noch in dem rauschenden Karneval, der mir hier interessanter, als irgend in einer deutschen Stadt vorkam, seine Kunstausstellung gab. Diesem Künstler gelang es nicht, sich des lauten Beifalls des hiesigen Publikums zu versichern, sey es, daß das Gemüth noch taumelnd von den lärmenden Freuden des Bachus für die sanftere Stimme des Fagotts noch nicht empfänglich war, oder daß Herrn Brandts Zauber in sich selbst zu ohnmächtig wirkte. Das vorzüglichste, was er in einem Conzert von C. Maria von Weber zu erkennen gab war ein einfacher ungekünstelter Vortrag, jedoch ohne hervortretender Eigenthümlichkeit, welche ihm vor andern, die man hier schon gehört hat, eine Auszeichnung geben könnte. Sein Ton ist in der untern Region herrschender als in der obern, daher er sich mehr dem Baß- als Tenorsänger annähert, welchen letzteren dieses Instrument in der höhern Region so glücklich nachzuahmen im Stande ist. Etwas mehr Interesse erregte er durch ein Rondo von dem nämlichen Componisten, dem ein ganz gemeines ungarisches Volkslied zum Grunde liegt. Es scheint, als habe der Verfasser dabei bloß die Individualität des Hrn. Brandt vor Augen gehabt.

Sehn Sie nur Freund, die Ausbeute, welche mir während eines 10 Wochen langen Karnevals zu Theil ward! Doch glauben Sie ja nicht, daß es vielleicht da an musikalischen Genüßen fehlt — o nein, sie werden im Gegentheil oft zuviel — leider aber nehmen weder Geist, noch Gefühl, sondern nur die Füße daran Theil. In dieser Epoche wachsen die Componisten wie die Pilze aus der Erde, und wer dieß nicht mit ansieht, kann es nicht glauben, daß Prag an dergleichen Compositionen reicher, als irgend eine Stadt in der Welt ist. Doch zum Glück erfahren sie dasselbe Schicksal, wie jene Gewächse und Thierchen, die nur in einer gewissen Jahrszeit genießbar sind. Es ist ein eigenes Schauspiel für den Fremden einer Tanzmusikprobe beizuwohnen. Jede Viertelstunde tritt so ein homo novus auf, der

mit unſteten Blicken hin und wieder geht, größtentheils voll Hoffnung und Zuverſicht, um in den Blicken aller anweſenden Muſikliebhaber den Beifall auszuſpähen, manchmahl auch wohl mit Angſt, ob nicht Mißfallen ſein Kunſtſtreben — deſſen Früchte in Menuets, Deutſchen, Ländlern oder Eccoſſaiſen beſtehen, lohnen werde. Ein zweiter, ſich in einem Kreiſe von Gönnern und Bewunderern blähend, wie der einäugige König unter ſeinen blinden Unterthanen, macht ſie mit wichtiger Miene auf jene großen und impoſſanten Stellen aufmerkſam, die ihm den meiſten Schweiß gekoſtet haben, und demonſtrirt ihnen weitläufig, warum ſie von der größten Wirkung ſeyn müßen. Ein dritter harrt mit Ungeduld auf den Eintritt jenes Walzers, den er mit Hilfe allerlei chirurgiſcher Operationen aus einer Favoritopernarie glücklich zu Stand brachte, und verſichert, daß ihr nunmehr das Hinken im 3/4 Takte viel beſſer laſſe, als vorhin der gemeine einförmige Gang im 4/4 Takte. Ein Vierter ruft mit glühenden Wangen und leuchtenden Augen — o warten Sie nur, bis die Coda kömmt, da werden Sie etwas hören! Geſpannte Erwartung in allen Ecken, der Pauckendonner, das Schmettern der Trompeten, das jammerliche Gepfeif der Piccolo-Flöte künden ſie an. — Was iſt es: Risum teneatis amici! — Es iſt der Trauermarſch, unter welchem die Veſtalinn zu dem ſchrecklichen Grabe, welches ſie auf ewig von ihrem Geliebten ſcheidet, geführt wird. — Freund, es gebricht mir an Zeit und Laune, dieſe komiſche Scene gehörig auszumahlen, womit ich wohl einige Bogen füllen konnte; da ich dieß aber nicht im Stande bin, ſo muſſen Sie mir dieſes Bild ſchon erlaſſen, und ſich damit begnügen, wenn ich Ihnen dagegen noch ein paar Worte über die ſonderbare Entſtehungsart dieſer Ephemeren beifüge. Es gehört zu dem muſikaliſchen Luxus der Böhmen, daß ſie nicht nur für jeden Tanzſaal, deren es hier eine beträchtliche Menge gibt, ſondern auch für jeden Ball, und noch dazu faſt für jeden einzelne Reihen, der in ſelben getanzt wird, eine ſogenannte Parthie von wenigſtens zwölf Deutſchen mit einem ungeheuren Schweif, worin das ganze Wiſſen eines dergleichen Wintercomponiſten-ausgekramt iſt, bedürfen.

Sie können ſich denken, wie groß da der jährliche Bedarf dieſer Produkte ſeyn muß — und trotz dieſes Bedarfes iſt die Concurrenz der Compoſitionen ſo groß, daß jeder, der dieſes Artikels bedürftig iſt, die reichſte Auswahl hat; ja boshafte Leute behaupten ſogar, wenn nicht durch eine außerordentliche Dürre die Quellen, woraus dieſer Componiſtenſchwarm zu ſchöpfen pflegt, verſiegen: daß die Compoſiteurs, welche jetzt ihre unſterblichen Werke um einen Spottpreiß, oder gar um ein Freibillet hingeben, in ein paar Jahren in die traurige Nothwendigkeit verſetzt werden, noch etwas aufzuzahlen, wenn ſie ihre Compoſitionen hören und — tanzen wollen. Doch müſſen Sie nicht glauben, daß man hier immer ſo reich an Fußmuſik war, die eigentlich jetzt ihr goldenes Zeitalter feiert; vor wenigen Jahren war Prag noch ſo dürftig, daß ſelbſt die vorzüglichſten Tonſetzer dieſen Zweig der Kunſt kultivirten, aber auch durch originelle, bezaubernde, zum Frohſinn einladende Melodien, intereſſante und geſchmackvolle Inſtrumentation, und beſonders durch den Gebrauch des vollſtändigen Orcheſters ſelben veredelten, und von ſeiner, bis dahin nur niederen Stuffe, zu einer höheren emporgehoben haben. Jetzt iſt ſie meiſtens die Beſchäftigung der Dilettanten, und der Stümper in der Setzkunſt, denen ein dürftiger Meiſter ihre rhytmusloſen, verſtümmelten Melodien für einen eben ſo dürftigen Lohn, inſtrumentirt. Doch genug hievon — Es beginnt eine ernſtere Zeit — und auch ernſtere Gegenſtände ſollen der Inhalt meines künftigen Briefes ſeyn.

—y.

K. K. Hofopernbühne.

Federica ed Adolfo, eine ernſthafte Oper von Hrn. Kapellmeiſter Gyrowetz, wurde am 17. May

zum Vortheile der Mad. Anne Marie Neumann, gebornen Sessi, nach längerer Zeit der Ruhe wieder gegeben. Es war eben nicht die passendste Wahl, welche Mad. Neumann hiermit getroffen hat. Diese Oper hat wohl ihre Vorzüge und besondern Schönheiten, die ihr einen bestimmten Werth geben, und ihr unter gewissen Umständen eine sehr gute Aufnahme sichern. Es darf nämlich nicht übersehen werden, daß der Hauptpart derselben (Adolfo) eigens für eine Kastratenstimme gesetzt, und so eingerichtet ist, daß ein solcher Sänger darin die ganze Größe seiner Kunst entfalten kann, wie uns ließ früher Hr. Veluti, für den diese Oper zunächst geschrieben wurde, herrlich bewiesen hat. Eben diese Rücksichten, welche den Componisten bei Bearbeitung des gedachten Parts leiteten, und auf das Ganze einen wesentlichen Einfluß haben, machen aber auch dessen Besetzung auf die angezeigte Art zum unerläßlichen Erforderniß; da nur die mächtige Stimme eines Castraten in den vielfältigen mehrstimmigen Sätzen worin manchmahl sogar obligate Chöre vorkommen, nicht bloß durchzudringen, sondern, so wie es die Composition erheischt, vorzuherrschen vermag. Wir sind weit entfernt, die Gefälligkeit, welche Mad. Harlas gegen Mad. Neumann durch Uebernahme der Rolle Adolfos bezeigte, zu verkennen, so wenig wir vergessen, daß sie erst kürzlich von einer Unpäßlichkeit genaß, die sie schon neulich an einer Produktion verhinderte; doch mag sie uns nicht verargen, wenn wir nach obiger Ansicht gestehen, daß uns ihr heutiges Debut nur einseitig befriedigte. Der Silberton ihrer Stimme in der Höhe hat in den sanfteren Parthien ihres Sologesanges, und auch in den Duetten mit Mad. Neumann die innigste Rührung auch dießmahl nicht verfehlt, dagegen mußten die Ausbrüche heftiger Leidenschaft in kräftigen, brillanten, und imposanten Stellen, aus den bereits angeführten Gründen, nothwendig verlieren, und der Effekt sehr geschwächt werden; so wie wir anderer Seits aus Erfahrung überzeugt sind, daß dieser Part, seinem musikalischen Charakter gemäß, eine reichere Ausschmückung mit Verzierungen vertrage, ja sogar erfordere, als Mad. Harlas, vielleicht wegen Schnelligkeit des Einstudierens, angebracht hat. Mad. Neumann hat den Part Federikas

mit besonderer Genauigkeit und Richtigkeit ausgeführt. Möchte sie nur dieses Gelingen mit minder sichtbarer selbst dem Zuseher empfindlicher Anstrengung erreichen! Der schneidende Ton ihrer Stimme, und das stete Wiederholen gewisser längst verbrauchter Manieren im Vortrage, die auf das Stillestehn auf einer bestimmten Stufe musikalischer Cultur hindeuten, sind vielleicht die Ursache der geringeren Gunst des kunstliebenden Publikums, und des sehr mässigen Zuspruchs desselben bei ihrem Benefize. Hr. Siboni war als Ernesto ganz in seiner Sphäre; er konnte hierin den ganzen Reichthum seiner Kunst zeigen, und that es mit edlem Geschmacke zum allgemeinen Vergnügen. Wir hatten uns hier auch neuerdings überzeugt, daß er unter die höchst seltenen Künstler gehöre, die mit der vollendetsten Ausbildung als Sänger den Ruhm vortrefflicher Schauspieler verbinden. — So viel von den drei wichtigsten Rollen; auch die übrigen abstufungsweis minder bedeutenden Rollen wurden gut durchgeführt, und das Ensemble unter der eigenen Leitung des Hrn. Componisten war sehr genau beobachtet.

Miszellen.

In Paris ist so eben bei dem Musik-Verleger Imbault (rue St. Honoré Nro. 200) eine große Orgelschule von Martini, einem in Frankreich als trefflicher Organist und Contrapunktist geschätzten Deutschen erschienen.

Dieses Werk, welcher die Schriften der berühmtesten deutschen Organisten zum Grunde gelegt sind, enthält drei Abtheilungen. Der erste Theil handelt von dem Bau und den einzelnen Theilen der Orgel; die Namen der Register sind deutsch, französisch, italienisch und latein angegeben. Die Orgel der Benediktiner-Abtei Weingarten in Schwaben mit 6666 Pfeiffen wird hier als die größte in Deutschland, jene der Kirche St. Sulpice zu Paris als die vollständigste in Frankreich aufgestellt. Der zweite Theil enthält die Anweisung zur Benützung der Claviaturen und des Pedals, nebst einer großen Menge ausgewählter Musikstücke. Der dritte Theil endlich behandelt den scientifischen Zweig der Orgel, nämlich: die Musik der Alten, die Entstehung der neueren Bezeichnung ꝛc.

Der Preis ist 36 Franken.

Das kaiserl. Conservatorium der Musik eröffnet gegenwärtig einen eigenen Orgelkurs, und der Minister des Innern hat den Bau einer großen Orgel zum Gebrauch der Schüler angeordnet.

Nro. 22.

Wiener allgemeine muſikaliſche Zeitung.

(Sonnabend den 29. May 1813.)

Geſchichte der heutigen Inſtrumental-Muſik, mit vorzüglicher Rückſicht auf Haydns Verdienſte um dieſelbe, u. ſ. w.

(Nach Joſeph Carpani.)

(Beſchluß aus Nro. 15.)

Haydns Inſtrumental-Muſik zerfällt in zwei Gattungen: in die Kammer-Sinfonien für mehr oder weniger Inſtrumente, und in Sinfonien für den Conzert-Saal mit ganzem Orcheſter. Erſtere beſtehn in Duetten, Trios, Quartetten, Sextetten, Oktetten und Divertiſſements; dazu gehören auch die Clavier-Solo-Sonaten für zwei und vier Hände, Phantaſien, Variationen und Caprizen. Letztere beſtehn in Orcheſter-Sinfonien, Conzerten für allerlei Inſtrumente, Serenaden und Märſchen.

Das Bewunderungswürdigſte aus dieſen beiden Fächern Haydn'ſcher Compoſition ſind die Quartetten und großen Sinfonien. Um die Zeit, als er geboren wurde, waren die Trios am meiſten im Schwunge. Die hinreichende Harmonie, welche drei Inſtrumente darbieten können, und die Leichtigkeit, die dazu erforderliche Anzahl von Spielern zuſammen zu bringen, mögen ihnen hauptſächlich den Vorzug vor mehrſtimmigen Inſtrumental-Sätzen verſchafft haben.

Haydn ſchrieb für den Bariton allein (das Lieblings-Inſtrument des Fürſten Eſterhazy) 125 Trios, 25 für die Violine, 2 für die Flöte und 29 für das Clavier. Nachdem man aber im Quartette die Vollſtändigkeit der Harmonie entdeckt, und gefunden hatte, daß dieſes bei weiten größere Feld mehr Stoff darbiete, Reichthum und Anmuth der Melodien zu entwickeln, ſäumte auch Haydn nicht, in dieſem Fache mit Vorliebe zu arbeiten, und hob daſſelbe zur höchſten Vollkommenheit. Die erſten 19 Quartetten galten den gelehrten Kunſtkennern für kleine Divertiſſements, wie man ſie bei nächtlichen Muſiken gebrauchte, weil ſie weniger ſtudirt waren, und nicht alle weſentliche Erforderniſſe eines Quartetts hatten. Die Reihe der Vortrefflichen beginnt mit dem zwanzigſten. Jedes derſelben bis zum 82ſten wäre allein hinreichend, ſeinem Verfaſſer den Ruhm eines klaſſiſchen Componiſten zu erwerben. Nebſt dieſen ſchrieb er 17 Oktetten, 20 Divertiſſements, 180 große Orcheſter-Sinfonien, 13 Conzerte, 6 Serenaden und 12 Märſche. Die Geſammtzahl ſeiner Inſtrumental-Compoſitionen beläuft ſich alſo auf 520, wozu noch jene berühmten 7 Meiſterwerke, welche unter dem Namen der ſieben Worte bekannt ſind, gerechnet werden müſſen, da ſie urſprünglich bloß für das Orcheſter, ohne Vokalſtimmen, geſetzt waren.

Dieſe zahlreichen Werke, und beſonders die Quartetten und Orcheſter-Sinfonien ſind es, in welchen ſich Haydns Genius bewährte, und worin ſich die Fülle und Eigenthümlichkeit ſeines bewunderungswürdigen Talentes zeigte. Es iſt erſtaunlich, wenn man bemerkt, daß in dieſen 527, binnen 50 Jahren verfaßten Inſtrumental-Compoſitionen, er ſich niemahls kopirte, nirgends ſich wiederholte. Nur ſehr ſelten geſchah es, daß er in der Vokalmuſik irgend einen bekannten Gang aus einer ſeiner Sinfonien künſtlich einſchaltete. Ein ſehr ſchönes Beiſpiel hievon liefert eine Arie des Landmanns in den Jahrszeiten, wo er den Geſang eines

trefflichen Andante aus einer Sinfonie einer Baßarie unterlegte, der bloß ein glänzenderer Schluß fehlt, um für ein Meisterstück zu gelten.

Von der Theorie, welche Haydns Werken zum Grunde liegt, und welche er zum Theil aus den Werken einiger großer Vormänner abzog, die aber größtentheils das Resultat des eigenen Nachdenkens und anhaltenden Studiums war, soll bei einer andern Gelegenheit gesprochen werden; in so weit eine Sache, die durch Anschauung der Beispiele allein vollkommen eingesehen wird, durch eine Abhandlung ohne diesen Beispielen erklärt werden kann. Es soll hier nur im Vorübergehen bemerkt werden, daß Kromer, Pleyel, Förster, Gyrowetz und Hänsel durch die Zusammenstellung seiner Compositionen in Partituren dem Geheimniß auf die Spur zu kommen suchten, und daß besonders Hänsel und Kromer, wenn sie auch den Zweck ihres Nachforschers nicht ganz erreichten, wenigstens von Seite der Kunst, die Melodie in alle Stimmen wohl zu vertheilen, sichtbaren Nutzen aus diesem Verfahren schöpften. Wir wollen uns hier darauf beschränken, von der, wenn man sie so nennen darf, poetischen Seite des Haydn'schen Styls, und von dessen rethorischem Charakter zu sprechen.

Seine äußerst lebhaften, und zugleich kräftigen Allegro's bemächtigen sich gänzlich des Gemüths. Sie fangen gewöhnlich mit einem kurzen, leichten und sehr klaren Thema an. Allein allmählich gewinnen sie durch die meisterhafte Bearbeitung, die ihnen zuweilen einen Anstrich von Ernst gibt, einen gemischten heroisch-komischen Charakter, der zugleich ernste und freudige Gefühle erweckt. Diese ernsthaften Züge sind nicht vom Zufall hingestellt, sondern um zu überraschen, und eine bestimmte Wirkung sicherer zu erreichen; gleichwie in den Gemählden Caravaggio's und Rembrands die dichtsten Schattenparthien sich an die hellsten Lichtmassen reihen. Haydn benützte alles, war nur immer die Harmonie, Kraft und innere Natur der Instrumente unter einer geschickten Behandlung darzubieten vermag. Es gibt keinen noch so einfachen oder fremdartigen Gedanken, den er nach seiner Behandlungsart nicht meisterlich herauszuheben wüßte. Durch Umkehrung, Versetzung, Zergliederung, und durch die verschiedenen Ansichten, von welchen er ihn darstellt, erhält dieser eine Vielgestaltigkeit und eine Veredlung, deren man ihn kaum fähig gehalten hätte. Niemand verstand es besser als Haydn ex fumo dare lucem.

Freiheit und Solidität des Contrapunkts, unterstützt von einer unerschöpflichen Fruchtbarkeit der Ideen und der ihm eigenen Genauigkeit in der Ausführung machen ihn zum despotischen Gebieter über die Zuhörer. Er zieht sie hin auf ungewohnte Wege, läßt sie unbestimmte und unbekannte Bahnen durchlaufen, führt sie in Labirynthe, woraus sie nicht zu finden wissen; flößt ihnen aber dagegen so viel Zutrauen ein, und umgibt sie mit einem so wohlthätigen Zauber, daß sie, betäubt von der magischen Gewalt des immer wiederkehrenden Vergnügens, sich sorglos seiner sichern Leitung überlassen. So leicht es ihm war, sie in finstere Abgründe zu versenken, mit derselben ungezwungenen, überraschenden Leichtigkeit zieht er sie aus selben wieder zur Helle des Tages empor. Diese Kunstgriffe pflegt er sich für den zweiten Theil seiner Compositionen vorzubehalten, in welchem meistens eine auszeichnende gelehrte Führung herrscht. Das über das Allegro Gesagte gilt auch von den Finalen, dem Presto und Rondo.

Seine Andante und Adagio's sind von verschiedener Gattung. In letzterem entfaltet sich die majestätische Pracht des Styls. Der Bau der Perioden ist groß, erhaben und gerundet; jedes Glied desselben tritt klar und deutlich hervor. Sie wollen mit eben so viel Wärme und Energie als mit Lieblichkeit vorgetragen seyn. In dem Ebenmaaß und der Schönheit der Formen gleichen sie mehr einer Juno als einer Venus. Mehr ernst und gemessen, als heiter und fröhlich athmen sie jene kraftvolle und gesetzte Würde, welche den Charakter der Deutschen auszeichnet. Im Andante wird diese Würde von mäßigem Frohsinn, und heiterer Laune einigermaßen besiegt, diese gehn jedoch nie so weit, sie ganz zu ver-

drängen. In der einem wie in der andern Gattung entschlüpfen dem Verfasser von Zeit zu Zeit ziemlich muthwillige, scherzhafte Ideen, und neue Kraftergüße erheitern und beleben das Ganze, ohne den geweckten Gefühlen und Leidenschaften Abbruch zu thun.

Zuweilen scheint es sowohl seinem Allegro als dem Andante an einem Thema zu fehlen. Man wird versucht zu glauben, die Arbeit fange aus der Mitte an; allein so sonderbar diese Einleitungen auch scheinen, so gewinnen sie doch in ihrem allmählichen Fortschreiten eine so schöne Ordnung und es entfaltet sich eine so herrliche Simmetrie, daß daraus ein harmonisches, weise durchdachtes Ganzes hervorgeht, wovon jeder Theil die vollendete Meisterschaft des Autors bezeugt.

Seine Menuetts sind Meisterstücke. Diese niedlichen Dingerchens, so reich an Harmonie, Ideen, und Schönheiten, diese echten Erzeugnisse des Genies sind so gehaltvoll, daß man jedes derselben zu einer Sonate umgestalten könnte; es sind kostbare, kunstreich abgeschliffene Diamanten, die von allen Seiten in den schönsten Farben strahlen. Der zweite Theil derselben, meist komisch, bizarr und überaus gelehrt gearbeitet, überrascht durch seine Neuheit. Hat vollends der Autor den Menuett ein Trio beigefügt, so kann man vorhinein versichert seyn, daß es eine staunenswerthe, eben schöne als neue Arbeit ist, die den herrlichsten Effekt verbürgt.

Im Allgemeinen hat die Haydnsche Instrumental-Musik einen phantasiereichen, romantischen Charakter. Alle Gattungen des Styls sind kühn in dem Seinigen vereint. Wer in diesem Virgils abgemessene Formen suchte, würde sich sehr irren. Haydn ist der Ariost in der Tonkunst. Sein Genius durchfliegt alle Bahnen. Seine Phantasie öffnet die Schätze alles Schönen, und schaltet damit nach Willkühr. Seine Musik ist ein magisches Gemälde, worauf sich das Wunderbare und Verführerische in jedem Zug höchst mannigfaltig darstellt, und durch ein schmelzendes lebhaftes Colorit bezaubert. Die große Zauberkraft dieses Styls scheint in einer gewissen freien Bewegung und in der Freudigkeit (gioja) zu liegen,

welche in allen Compositionen dieses Meisters herrscht. Wenn der Contrapunkt oder andere Regeln seinen kühnen Flug zu hemmen drohen, schwingt er sich ohne Bedenken darüber weg, folgt seinem innern Drang, und schreibt am Rande der Partitur zum Trotze aller ängstlichen Rigoristen: Lizenz. Und diese Lizenzen sind gerade der echte Stempel des Genies. Der Pedant klagt über Fehler gegen das System, über Entheiligung der Kunst; und doch, wenn er den daraus hervorgehenden Effekt bemerkt, muß er mit uns ausrufen: „Sunt delicta tamen, quibus ignovisse velimus.“ Auch Galuppi pflegte sich in seinen Messen solche Freiheiten zu erlauben, und sagte dann zu seinen Schülern: „Habt ihr's gehört? Habt ihr's bemerkt?“ Aber man muß auch Galuppi seyn, um Solches zu wagen.“

Was die Freudigkeit betrifft, so verstehn wir darunter jene fröhliche, gemüthliche, unbezähmbare und unversiegende Laune die Haydn in seinen Werken auszeichnet. Sie herrscht im Allegro, und schimmert deutlich und unverkennbar durch das ernste Adagio. In jenen Compositionen, bei welchen man an den Rythmus, der Tonart, und schon an der Gattung des Musikstücks erkennt, daß der Autor Trauer einflößen wollte, verwandelt sich diese Munterkeit, da sie in ihrer natürlichen Gestalt nicht erscheinen kann in energische Kraft. Gewiß, wer nur genau Acht hat, muß bemerken, daß jener herrschende grause Ernst nicht Schmerz sondern Schalkhaftigkeit ist, die sich hinter einer ihr aufgedrungenen finsteren Larve verbirgt. Nur in zwei oder drei Fällen vermochte Haydn wahrhaft innige Trauer auszusprechen. In einer Stelle seines Stabat Mater, und in zwei Adagio's seiner sieben Worte.

Von dieser bald offenbaren, bald verborgenen Magie wird das Gemüth der Zuhörer erheitert, berauscht, entzückt; und Haydns Musik gewinnt über selbe jene Superiorität, die ein Mann von immer aufgeweckter froher Laune in jedem gesellschaftlichen Zirkel genießt. „Nil ego contulerim jucundo sanus amico“ sagte Horaz, und er hatte Recht. Wenn sich nun vollends mit diesem Frohsinn, Geist, gelehrte

)(2

Bildung, Unbefangenheit und Fertigkeit in einem Manne vereinigt, so muß er wohl alles für sich einnehmen, und glücklich ist, wer ihm zuhört! — Dieß ist der Charakter von Haydns Musik.

Der Kobold; eine komische Oper in vier Aufzügen in Musik gesetzt von Hrn. F. H. Himmel, königl. preußischer Kapellmeister. Zum erstenmahle aufgeführt am 22. May, im Theater an der Wien

---

Der aufmerksame und partheilose Kunstfreund darf sein Urtheil über ein neu aufgestelltes Werk weder durch den lärmenden Beifall, noch durch der, nicht selten übel begründeten Tadel der Menge bestimmen lassen; am menigsten, wenn er überzeugt ist, daß — wie es bei dieser Oper geschah — ungünstige Umstände das Publikum in seinem Ausspruch irre geleitet haben. In solchen Fällen ist es vor Allem billig und nothwendig, den Gründen nachzuforschen, die auf das widrige Schicksal des Kunstwerkes Einfluß gehabt haben, und dann jene zu offenbaren, welche die individuelle entgegengesetzte Meinung des Referenten rechtfertigen möchten. Was das Erstere betrifft, dürften folgende Prämissen einer Berücksichtigung werth seyn.

Hr. Himmel, welcher in der musikalischen Welt durch treffliche Werke eine ausgezeichnete Stelle einnimmt, hat sich vorzüglich im Fache der leichten, gefälligen Vokalmusik überhaupt, dann in jenem der komischen Oper und der Lieder insbesondere, einen wohlverdienten Ruf erworben. Wessen Erinnerung schwebt nicht die gemüthliche Oper: Fanchon vor, welche das deutsche Publikum aller Orten entzückte, der aber hier nur wenige Darstellungen gegönnt wurden! — Der Kobold, (einst Weidmanus Triumph, und seit dessen Tod von dem Repertorium des k. k. Hoftheaters entfernt) gewann daher ein neues Interesse, als man erfuhr, daß dieser komische Stoff, durch Himmels launigen Genius doppelten Reitz gewinnen würde, daß Hrn. Hasenhut die Rolle des

Bedienten zugedacht und auch die Besetzung der übrigen Fächer sehr zweckmäßig angeordnet sey. Allein, nachdem Privatverhältnisse Hrn. Himmel zur Abreise veranlaßten, wurde die Rollenvertheilung auf ungünstige Weise abgeändert, und die Oper — obschon eine Krankheit Hrn. Hasenhut, für dessen Individualität der pikanteste Theil des Werkes berechnet und geschrieben war, der Bühne auf einige Zeit entzog — dennoch aufgeführt, statt einen vortheilhafteren Zeitpunkt zu erwarten. Wie sehr man hiedurch der Absicht des Componisten und der wohlberechneten Wirkung des Ganzen entgegen handelte, ist leicht einzusehen, und wir müssen daher lebhaft bedauern, daß bei dem gewiß nicht unbedeutenden Vorrath an Opern, den Kunstfreunden der Genuß der gegenwärtigen nicht lieber noch einige Zeit vorenthalten wurde, um sie dann dem ursprünglichen Plane entsprechend an das Licht zu förbern, und somit den, einer jeden Bühne mehr oder minder anklebenden Verdacht der Ungunst und Partheilichkeit, auf das unzweideutigste zu entfernen.

Da der Stoff des zu einer Oper umgestalteten Lustspieles hinlänglich bekannt ist, und es nicht in dem Plane dieser Zeitschrift liegt, das Spiel der Mitwirkenden umständlich zu zergliedern, über den Gesang aber das allgemeine Urtheil einer ganz mittelmäßigen Ausführung, mit sehr wenigen weiter unten vorkommenden Ausnahmen, unbedenklich ausgesprochen werden kann; so beschränken wir uns auf die Betrachtung der musikalischen Behandlung dieser Oper, und der Unfälle, welche dieselbe erlitten hat.

Es ist vor Allem jeder Tonsetzer beklagenswerth, dem Umstände nicht vergönnen, der öffentlichen Darstellung eines seiner Werke und ihren Vorübungen beizuwohnen, da seine Gegenwart den Mißgriffen sicher vorbeugen kann, welche außerdem nicht selten auf mancherlei Weise gethan werden. Indessen glauben wir behaupten zu dürfen, daß, der Achtung gemäß, welche jedem Künstler von Bedeutung gebührt, jede Aenderung des Werkes, nur von dem Tonsetzer selbst, oder in dessen Abwesenheit, mit seiner schriftlichen Bewilligung, niemahls aber ohne derselben geschehen sollte, — selbst wenn hie und da irgend ei-

ne Wiederholung des Textes und der Melodie entbehrlich schiene. Diesem unbestreitbaren Grundsatze zu Folge bedauern wir, daß man für gut fand, die Original-Composition dermassen zu entstellen, daß es allerdings besser gewesen wäre, die Oper gar nicht zu geben, oder wenigstens, den Namen eines geschätzten Componisten nicht zu nennen, wenn man nicht auch die getroffenen Abänderungen auf dem Anschlagzettel andeuten wollte; indem sonst die Zuhörer, und selbst wahre Kenner in ihren Beurtheilungen irre geleitet werden, und der Ruf des Tonsetzers gekränkt zu werden Gefahr läuft.

Nachdem wir im Vorübergehen bemerken, daß die Wirkung der trefflich gearbeiteten Ouverture durch Hinweglassung der bedingten zweiten Harfe bedeutend geschwächt wurde, wollen wir eine flüchtige Uebersicht der 18 Musikstücke, aus welchen die Oper besteht, und ihrer Schicksale liefern.

Nro. 1. Duett in F-dur, des Wagner und Johann blieb unberührt.

Nro. 2. Terzett in B-dur, dieser beiden mit Lisetten, in welchem, nach der Hälfte ein sehr hübsches Allegro eintritt, dessen Effekt dadurch vermindert wurde, daß man es abkürzte und nicht lebhaft genug vortrug.

Nro. 3. Eine schön instrumentirte Polonaise in G-dur, erhielt eine höhere Anmuth durch den Gesang der Dlle. Teimer, als Lisette.

Nro. 4. Quartett in Es-dur, der drei genannten mit Henrietten, erschien gleichfalls mit einer Abkürzung.

Nro. 5. Ein schöner dreistimmiger Canon in C-dur, der nur zum Theil ausgeführt wurde, bildet den Schluß des 1. Aktes.

Hier finden wir nöthig im Allgemeinen zu erinnern, daß, obgleich Hr. Himmel nicht angemessen fand, einem jeden Akte dieser komischen Oper, Introduktionen vorangehen zu lassen, man dennoch sein Werk durch äußerst schwache Compositionen dieser Art schmücken zu müssen glaubte, worunter besonders jene vor dem 2. Akte, ein Ländler in 3/8 Takte, von der gemeinsten Art, eine ernste Rüge verdient.

Nro. 6. Arie der Henriette in Es-dur, blieb ebenfalls nicht ohne Verkürzungen. Ihr folgte eine eingelegte Baßarie für Hrn. Forti, von einem unbekannten Meister.

Die Parodie der Geisterbeschwörung Nro. 7 in C-moll, von Henrietten und Lisetten vorgetragen, verfehlte, ungeachtet der auch hierin gemachten Eingriffe, und obschon das Tempo des Allegretto offenbar zu langsam genommen wurde, ihre Wirkung dennoch nicht.

Das Finale des 2. Aktes, Nro. 8 in G-dur, eines der gehaltvollsten Musikstücke dieser Oper, wurde weggelassen, und dafür ein anderes, von sehr matter Composition, eingelegt, wodurch die Handlung merklich von ihrer Hauptseite, — der komischen — verlieren mußte.

Das Duett, Nro. 9 in F-dur des Wagner und Carlstein zeichnet sich im Allegro durch eine schöne Behandlung der Waldhörner, gleichwie die Arie der Lisette, Nro. 10 in B-dur, durch jene der Violoncelle aus; — doch blieb ersteres auch nicht verschont.

Nro 11. Eine große Arie mit vollstimmigem Orchester und von einem äußerst komischen Charakter, worin Johannes Phantasie zwischen Schmaus und Liebe schwebt, dann ein Duett, Nro. 12 zwischen ihm und Wagner, blieben gänzlich weg, obschon sie in Rücksicht auf Textbehandlung, Charakteristik der Singenden und Instrumentirung sehr schätzenswerth sind.

Nro. 13. Das Finale des 3. Aktes in D-dur mußte sich gleichfalls Abänderungen gefallen lassen.

Die stärkste Ahndung verdient jedoch die Anmassung: das schönste Musikstück der Oper, Nro. 14 ein Duett in A-dur, zwischen Henrietten und Wagner, dadurch zu entstellen, daß man den ersten Theil desselben, (Allegro) worin ein hoher Ausdruck der Liebe herrscht, weggestrichen, und die Scene mit einem kurzen Rezitative und dem darauf folgenden Andante, begann.

Doch war dieser Eingriff nicht der letzte, da auch ein großer Theil des Terzetts Nro. 15 in C-dur der beiden genannten Personen und Lisettens, weg-

blieb. Endlich hätte der Vortrag des beinahe unberührten schönen Duettes, Nro. 16 in E-dur, zwischen Wagner und Carlstein einigermassen die Verehrer des verdienstvollen Himmel versöhnen können, wenn nicht unmittelbar hierauf ein vorzügliches Terzett Nro. 17 dieser beiden Männer und Henriettens ausgelassen, und das, nach dem Gedichte, strophenartig behandelte Finale der ganzen Oper, Nro. 18, durch einen höchst unbedeutenden und unpassenden Schlußchor verdrängt worden wäre, wodurch das System der vielfältig ausgewiesenen Eingriffe in dieses Werk vollendet wurde.

Wenn wir die Analyse desselben, der nachahmungswerthen Art anderer Rezensenten gemäß, in dieser Zeitschrift vornahmen, so geschah es, weil wir es für Pflicht hielten, die Schöpfung eines geachteten Tonsetzers in das wahre Licht zu stellen, und so vor ungerechten Urtheilen zu bewahren. Möchte diese Verunstaltung einer Oper — deren bekannter Stoff, übrigens nur durch eine so gefällige Musik, in Verbindung mit einer zweckmäßigen Rollenbesetzung, in einer für dramatische Unterhaltungen ungünstigen Jahreszeit, einen glücklichen Erfolg haben konnte, zur Ehre unserer Schaubühnen, — die letzte seyn, und jedem Tonsetzer die Achtung bezeigt werden, die er zu fordern berechtiget ist!

Etwas über die Oper,

von einem Freunde der frühern Zeit.

Nachdem der Ritter Gluck die französischen Opern des Lully und Rameau zur vollkommenen Zufriedenheit der pariser Welt reformirt hatte, wünschten mehrere Kunstrichter, daß eine ähnliche Veränderung auch mit der Form der deutschen und italienischen Oper Statt finden möchte; so daß das Ganze im Rezitativ- und Arioſen-Styl, ohne Aufenthalt der Handlung durch ausgeführte Arien, (die jedoch Gluck bekanntlich nicht ganz beseitigte,) nach einander fort-

gesungen würde. Aus dieser Forderung, so allgemein und ohne Einschränkung ausgesagt, spricht aber so offenbar der Mangel an Sinn für eigentlichen Gesang, und an Kenntnissen der Natur und Beschaffenheit der Musik und ihrer Wirkungen, daß man seinem Zwecke viel näher käme, wenn man nur geradezu allen Gesang bei Schauspielen verbäte, und sich die Opern bloß vorsprechen ließe. Aber, die Sache selbst erst noch unerörtert, so hätte billig schon das Beispiel des Metastasio aufmerksamer machen sollen, der außerdem, daß er wenigstens kein geringer Dichter und Kunstrichter war, als die, welche jene Forderung machten, sich auch mit der Natur und den Wirkungen der Musik vertraut gemacht hatte: was bei ihnen der Fall nicht ist. Gewiß würde er die oft formlose Oper des Quinault vorgezogen haben, deren Schönheiten er gut kannte, wenn er sie für eine wirksame musikalische Behandlung geeignet und vortheilhaft gefunden hätte. Er schrieb aber für die Handlung Rezitative, und wenn die Handelnden sich bis zum Ausbruche einer entscheidenden Empfindung, eines Affekts, erhoben hatten, ließ er sie sich in einer abgemessenen Form von wenigen Versen aussprechen; woraus denn der Componist die metrische Arie schaffen konnte. Indessen würde dieß Beispiel von vollkommen zweckmäßiger Einrichtung doch endlich der neuen Weise haben weichen müssen, hätte sich die Natur nicht selbst ins Mittel geschlagen und die Componisten vom Abwege auf den rechten Pfad geleitet. Ein Anderes war es in den Zeiten der Wiege der Tonkunst, als Caccini und Peri 1590 in Italien, und Lully hundert Jahre später in Frankreich, die ersten Opern als Psalmodien absingen lassen mußten. Seitdem sich aber die Melodie, und die Tonsprache überhaupt ausgebildet und vervollkommnet hat, erwartet der Musikverständige die Darstellung der Empfindungen und Affekte nicht mehr von der Poesie und Declamation allein, sondern vornämlich von der Musik; welcher dazu ungleich kräftigere Hülfsmittel zu Gebote stehn, und die unmittelbar zum Herzen spricht, ohne vieles Andere zur Erklärung dabei nöthig zu haben. Zu dieser Darstellung taugt nun aber ein lita-

neimäßiges Absingen aufeinander folgender Worte und Verse durchaus nicht. Selbst mit aller der neuern Kunst in der Modulation und dem Schmucke unserer instrumentreichen Orchester verschönert, werden die in der Handlung herrschenden Empfindungen und Affekte bei einem so schnell vorübergehenden Gesange doch nur gleichsam angedeutet, nie ausgemalt. Der Componist einer solchen Oper ist dem Cicerone gleich, der uns beim Eintritt in eine Bildergallerie beim Ermel faßt, die Bilder, mit eiliger Notiz von ihrem Inhalte durchläuft, und uns zur Gegenthüre wieder hinaus zieht, um ohne Aufenthalt in die Kunstkammer zu kommen, wo er eben so verfährt, um bald in die Bibliothek zu treten.

Wenn also der Musikkenner die Macht und Wirkung seiner schönen Kunst ganz empfinden und genießen soll, so gehört dazu ein ausgeführter periodischer Gesang über eine und dieselbe Empfindung, worin jede musikalische Phrase eine und dieselbe herrschende Empfindung ausspricht; so, daß sich dadurch ein schön geformtes Ganzes bildet, dessen Einheit durch keinen fremdartigen Gedanken gestört wird, — mit einem Worte: es gehört dazu die Arie, wie deren seit Hasse, Benda, Haydn und andere große Componisten geschrieben haben, die Arie, welche auch der Dilettant mit Vergnügen auffassen und vielleicht zu Hause, mit Hülfe seines Instruments, wiederholen kann und — will. Ja, selbst die anstössigen Bravour-Passagen u. dgl., mäßig und am rechten Orte angebracht, sind dem Musikverständigen willkommen, weil sie, als reine Musik, eben sowohl die herrschenden Empfindungen ausdrücken können, als der mehr mit Worten sich aussprechende Gesang. Ueberdieß gehört die Wahrnehmung neuerer Ausdrücke der Empfindungen, und die Befriedigung unsers Triebes, immer mehr Schönheiten an einem kunstreichen Sänger erkennen zu wollen, ebenfalls zu den angenehmen Genüßen, welche durch schön vorgetragene Passagen keineswegs gestört, sondern vielmehr erhöhet werden.

Daß zur Erreichung dieser Absicht auch der Dichter das Seine beitragen muß, fällt in die Augen. Wenn er, z. B. Freude und Leid, Liebe und Haß, Furcht und Hoffnung in einer und derselben Arie einführt: so sieht sich der Componist wohl gezwungen, jedes Hülfsmittel zu ergreifen, um solche widersprechende Empfindungen auszumahlen; daraus entstehen aber eben jene Quodlibets, wo sich z. B. die verschiedenen Blasinstrumente um den Vorzug zu streiten scheinen, wer es am bunteſten und tollſten treiben kann. Auch ist jene Redseligkeit, welche sich im Textbuche durch seitenlange Arien Luft zu schaffen sucht, ganz am unrechten Orte. Um nicht einzuschläfern, sieht sich dann der Componist genöthigt, durch alle vierundzwanzig Tonarten zu moduliren; woraus denn jene monströsen Formen von Arien entstehn, welche auf Niemanden Eindruck machen und machen können.

Aber die Griechen! riefen viele vor dreißig bis vierzig Jahren in Frankreich und rufen manche jetzt in Deutschland. Die Griechen wußten doch von keinen Arien, von keinen Passagen und von keinen Ritornellen! sie sangen doch ihre Tragödien ohne Aufenthalt fort! Und sie, unsere ewigen Muster, mußten das Ding doch wohl besser verstehn! — Ja, wenn nur nicht von Musik gesprochen würde — da ihre Musik der unsrigen bloß im Namen ähnlich, und selbst ihre Tonleitern nur zur Bezeichnung der Declamation geeignet waren! Hingegen sind unsere, aus der Harmonie entstandenen Tonleiter zu Melodien geeignet, welche, zweckmäßig geordnet, auch ohne Worte aufs Herz wirken. Die Griechen konnten von einer Sache, die sie noch gar nicht kannten, freilich auch keinen Gebrauch machen. Dagegen ist es unsere Sache, die Vorzüge und Macht unserer Musik zu nützen, welche uns Zeit und Erfahrung, vor ihnen, verschafft haben. —

Vielleicht aber fände sich dennoch etwas Nachahmungswürdiges an den ersten Opern der Italiener, wenn wir anders unserer Neuerungssucht durch Enthaltsamkeit ein Opfer bringen wollten, und — könnten: dieß wäre aber die Genügsamkeit unsrer Väter bei der Instrumentalbegleitung ihrer Opern. Die Geschichte sagt uns nämlich, daß bei den ersten Opern (das Orchester war noch hinter den vordern Couliſſen versteckt) jede Person des Gedichts ein ei-

genes, ihrem Charakter angemessenes Instrument, vom Anfange bis zu Ende des Stücks, zur Begleitung hatte. So wurde die eine Person von einer Laute, die andere von einer Guitarre, eine dritte von einer Viola da Gamba, und wieder eine andere von einem Spinett, ausschließend und bei ihrer jedesmahligen Erscheinung, begleitet. Von der Einführung eines solchen stillern und einfachen Accompagnements kann nun zwar bei unsern großen Opernhäusern, und bei der Höhe, zu der seitdem unsere Instrumentalmusik gestiegen ist, nicht die Rede seyn; ein, mit den gewöhnlichen Bogeninstrumenten gehörig besetztes Orchester bleibt unentbehrlich: hingegen könnte man den jetzt so häufigen Mißbrauch der Blasinstrumente gar füglich, ja sehr zweckmäßig einschränken, und zwar, meines Erachtens, auf folgende Weise und in folgender Absicht.

Bekanntlich läßt man jetzt alles, was Odem hat, auf Instrumenten von den widersprechendsten Charakteren, mit dreinblasen, so daß gewöhnlich die Wirkung des einen durch die Wirkung des andern wieder zerstört, und nur eine Art Effekt des Totale erreicht wird, das nun nicht selten bloß Lärmen macht und bloß als Lärmen wirkt. Wenn aber jener Effekt schwerlich und dieser Lärmen unmöglich im Ernste unser letzter Zweck seyn können: warum nützen wir denn nicht unsere gründlichern Einsichten und Kenntnisse von dem, einem jeden Instrumente eigenthümlichen Charakter? Wie denn nun, wenn wir einmahl wieder Lehre von unsern Vätern annähmen, und jede Art von Instrumenten (das Quartett der Bogeninstrumente abgerechnet) allein und unvermischt zum Ausdrucke der ihnen zunächst entsprechenden Empfindungen gebrauchten? Damit ist nicht gemeint, daß wir jedem Helden und jeder Heldinn des Drama besondere, für sie gewählte Blasinstrumente ausschliessend zur Begleitung geben sollten — ihnen, die im Laufe unserer Stücke oft von so ganz entgegengesetzten Leidenschaften beherrscht werden! Nicht die Personen, sondern die in den Arien ꝛc. herrschenden Empfindungen, bestimmten die Wahl der sie begleitenden Blasinstrumente. Z. B. einer Arie, welche Melancholie, beugende Furcht, oder geheimen Kummer ausspricht, könnten zur Verstärkung des Ausdrucks Fagotte, vielleicht auch noch Hörner, beigesellt werden. Eine Arie, welche Empfindungen der Großmuth, Standhaftigkeit und des Edelmuths erklärte, Hörner; zu zärtlichen Empfindungen, Hoboen; zu verliebten Klagen, Flöten; zu kriegerischem Muthe, Trompeten, und nach Befinden, besonders bei Chören, auch Pauken. Ein solches Verfahren wäre denn nun freilich nicht nach der neuesten Mode, auch möchte es manchem Publikum nicht genügen, das gewöhnt ist, ein fast eben so starkes Bläserchor zu hören, als es Bogeninstrumentisten in seinem Orchester zählt: indessen hätte doch diese Veränderung das Gute, daß sie vernünftig und zweckmäßig, auch leichter und wohlfeiler auszuführen wäre, als die jetzt, auf den großen Fuß angelegten Orchester, und uns dennoch den angenehmen Genuß unserer geschickten Bläser, rein und unvermischt verschaffte. —

Man erlaube mir noch die Vorzüge eines solchen Verfahrens durch einige Beispiele ausser allen Zweifel zu setzen. Erstens: vorausgesetzt, die Componisten wählten allezeit sorgfältig die Blasinstrumente nach ihrem eigenthümlichen Charakter; so müßte dieß nicht wenig zu mehrerer Verständlichkeit und leichterer Erlernung der Tonsprache der Empfindungen, selbst bei Layen und der Musik Unkundigen, beitragen. Schon beim ersten Laute der beigegebenen Blasinstrumente, würde man errathen, welche Empfindung in der Arie herrsche*) — so, wie wir, als wir noch in die Kirche gingen, beim ersten Ertönen der Melodie: Vom Himmel hoch da komm' ich her ꝛc. sogleich an die Weihnachtszeit erinnert und in die Weihnachtsfreude versetzet wurden. — Ein zweiter Vortheil bestände darin, daß man, mit der Zeit, vor den Schaubühnen mehr Gesang und weniger Instrumentalmusik hörte, statt das dieß Verhältniß jetzt umgekehrt ist, wodurch diese Gattung der Musik jetzt oft so ermüdend wird für das ungeübte Ohr, wie für die Orchester. — Ein dritter Vortheil wäre die sehr erleichterte Ausführung einer solchen Oper in Städten und Städtchen, da sie, statt vierzehn Bläsern, nur zwei bis vier auf einmahl brauchte. Denn obschon, im Laufe des Stücks, vielleicht alle gangbaren Blasinstrumente vorkommen könnten, so käme doch immer nur eine Art derselben auf einmahl vor. Und es ist bekannt, daß fast jeder Bläser mehr als eine Art von Instrument zu spielen weiß; besonders da, wo man nicht für jedes Instrument geradezu Virtuosen fordert oder fordern kann. —

E. L. Gerber.

(Aus einem der neuesten Blätter der leipz. allg. musik. Zeit.)

*) Sollte der achtungswürdige Hr. Verfasser in seinen Forderungen an die Kunst hier nicht zu weit gegangen seyn? Nach unserer Ueberzeugung ist es gerade die schönste Eigenthümlichkeit der Musik, daß sie nicht durch Begriffe, mithin durch die Vernunft, sondern unmittelbar durch sich selbst auf das Herz wirkt, und Empfindungen aller Art und in allen Abstufungen, ohne fremde Beihilfe, unfehlbar erweckt; das augenblickliche Errathen (eine Handlung des Verstandes) der mit dem Tonstück bezweckten Empfindung durch das Eintreten gewisser Blasinstrumente scheint uns daher für die Würde der Tonkunst so mehr entwürdigend, als die Tonsprache wohl nicht konventionell seyn kann, der Charakter einzelner Blasinstrumente, z. B. der Clarinetten, Oboen, u. a. aber an sich wohl kaum so auszeichnend und bestimmt ist, daß ihnen der Ausdruck besonderer Empfindungen ausschließend anvertraut werden könnte. Mit einiger Beschränkung möchten wir indeß wohl der Meinung des Hrn. Verfasser beitreten.

Die Redaktion.

Nro. 23.

Wiener allgemeine muſikaliſche Zeitung.

(Sonnabend den 5. Juni 1813.)

In wie fern kann die Erkennung der Muſik etwas zur ſittlichen und gelehrten Erziehung beitragen.

Ich bin weit entfernt, die Erlernung der Muſik für ein nothwendiges und unentbehrliches Hülfsmittel zu einer guten, ſittlichen und gelehrten Erziehung auszugeben, und würde jeden, der ſie dafür anſähe, für einen eben ſo großen Pedanten in der Tonkunſt halten, als der bei dem Moliere war, welcher behauptete, daß kein Staat ohne Muſik beſtehen könne. Sie iſt eine zu ſanfte, zu gefällige und zu gelinde Kunſt oder Wiſſenſchaft, als daß man von ihr, bei jedem Charakter einen unwiderſtehlichen und zuverläſſigen Einfluß erwarten oder hoffen dürfte. Die Natur ſcheint jeder Seele eine gewiſſe Stimmung gegeben zu haben, die ſich bald für dieſe bald für jene der ſchönen bildenden Künſte zuweilen auch wohl für keine von ihnen ſchickt. Wo eine ſolche natürliche Stimmung oder Anlage der Seele für die Reize und Eindrücke der Tonkunſt vorhanden iſt, da kann man auch mit Gewißheit erwarten, daß das muſikaliſche Studium, wenn es zweckmäſſig getrieben wird, nicht ganz ohne Eindruck und Wirkung ſeyn werde. Wo aber die Natur mit ihren Talenten zu ſehr zurückgehalten hat, da wird es ſchwer ſeyn, durch Muſik einige Gefühle rege zu machen, zu bilden und zu erhalten. Es gibt gutgeſinnte wohlgezogene und geſchickte Menſchen, welche keine Tonkunſt verſtehen und durch ihre Gewalt eben nicht ſonderlich erſchüttert werden; und es gibt im Gegentheil ſchlechtgeſinnte, übelerzogene und unwiſſende, welche Muſik verſtehn, ihre Schönheiten mit Geſchmack zu beurtheilen wiſſen, und ſie mit völliger Empfindſamkeit des Geiſtes auffaſſen und fühlen. Eine Sentenz des Shakeſpear: „Ein „Mann der keine Muſik in ſich ſelbſt hat, „iſt ſchwarz wie die Nacht, verrätheriſch, „tückiſch u. ſ. w.; traue keinem ſolchen „Mann;“ ſcheint nur daher, wo nicht ganz unrichtig, doch ſehr übertrieben zu ſeyn.

Man kann alſo keinen allgemeinen, den Charakter, den Geiſt und das Herz bildenden Einfluß von der Tonkunſt erwarten, ihr aber auch nicht alle wohlthätige Wirkungen bey einer ſonſt gutgeordneten Erziehung abſprechen. Mit andern Erziehungsmitteln verbunden, thut ſie gewiß bey einer von Natur beugſamen, ſanften, empfindenden Seele das ihrige, wenn auch die Wirkungen davon nicht ſehr deutlich und unterſcheidend in die Augen fallen ſollten. Vorausgeſetzt daß ſie mit Geſchmack und nicht mechaniſch gelernt oder ſtudirt wird.

Ein Gedanke des Plato, daß er nämlich in ſeiner Republik die Lydiſche Tonart verbot und nicht dulden wollte, gab mir Anlaß drüber nachzudenken, in wie fern wohl die Erlernung der heutigen vollſtändigeren Muſik auf die Bildung des Charakters junger Leute und überhaupt auf ihre Erziehung Einfluß haben könnte. Ich fand, daß die Alten ihrer Muſik ungemein große und gewaltſame und faſt wunderthätige Wirkungen zuſchrieben, und war begierig zu wiſſen, in wie weit es gegründet, und wie es möglich geweſen ſeyn möge, daß die Menſchenſeelen damals durch Töne ſolche gewaltſame Stöße bekommen haben, da man doch heut zu Tage, bey aller Vervollkommung der Inſtrumente, Melodie und Harmonie, nichts ähnliches findet. Ich prüfte daher alle Erzählungen von den muſikaliſchen Wundern der Alten, fand aber, daß ſich das Außerordentliche gleich

verliere, sobald man nur die Nebenumstände einigermaßen mit in Betrachtung zieht, und nicht für alles, was von den Alten kömmt, abergläubisch und pedantisch eingenommen ist. Ich will zur Erläuterung nur ein Paar Beyspiele anführen.

Alexander schmaußte mit seinen Freunden, ist betrunken, hört im Rausche eine kriegerische Musik, springt auf, greift zu den Waffen und tanzt damit. Würde der lebhafte Alexander nicht eben das gethan haben, wenn er nach heutiger Art einen Marsch hätte blasen hören? Brauchte es einer Zauberey, seinen feurigen, durch Wein noch mehr erhitzten Geist in eine solche Bewegung zu setzen? Würde man das als eine Wunderwirkung der heutigen Musik aufzeichnen, wenn ein trunkner Soldat, der unvermuthet einen Marsch blasen hört, zum Gewehr griffe, und nach dem Tact marschirte?

Pythagoras sieht einen berauschten Jüngling, der das Haus seiner Schöne, weil sie seinen Nebenbuhler begünstigt hatte, stürmen will, läßt ihm von einer Flötenspielerinn ein sanftes Stück vorspielen, und er geräth auf andere und bessere Gedanken. — Nur Schade, daß der Jüngling auch berauscht war, und daß man weiß, daß ein betrunkener Mensch in der zweiten Minute vergißt, was er in der ersten wollte; sonst wäre das viel Ehre für die Flötenspielerinn: wer weiß auch, was diese Tonkünstlerinn neben ihrer Flöte sonst noch für Eindrücke auf den erhitzten Verliebten mag gemacht haben. Ja die Musik soll nach der Meinung einiger Alten auch eine medicinische Kraft haben. Der Schall der Flöte kurirt den Otterbiß. — Die Flöte über eine Wunde geblasen, heilt sie, und was dergleichen mehr ist. Daß die Musik die Seele erheitern und diese Aufheiterung auf den Körper wirken kann, ist bekannt. Die übrigen medicinischen Kuren aber mögen wohl eben so bewährt gewesen seyn, als die Kuren von der großen Zehe Sr. Majestät des Königs Pyrrhus von Epirus, welche jeden Kranken gesund machte, der sie berührte.

Die Griechen, und ich möchte sagen, überhaupt die Alten, waren bey aller Aufklärung ihres

Zeitalters in vielen Stücken sehr leichtgläubige Menschen, sahen gleichzeitige Dinge gern als Ursach und Folgen an, und hatten überdem einen großen Hang zum Außerordentlichen, Uebertriebenen und Abentheuerlichen. Plinius, der doch selbst so leicht und abergläubig ist, als im neunzehnten Jahrhunderte eine Spinnfrau nur seyn kann, hält sich, wo er nur Gelegenheit findet, über die griechische Leichtgläubigkeit und Ruhmsucht auf. Ist es daher wohl zu bewundern, wenn diese der Musik, einer Kunst, die sie vor andern Völkern, wie man schon aus der Vorrede zum Cornelius sieht, vorzüglich trieben, und der sich die vornehmsten Personen unter ihnen nicht schämten, solche abentheuerliche Wunderwirkungen andichteten? Doch gebe ich zu, daß die Musik auf die Griechen, die unter einem so milden Himmelsstrich wohnten, und durch die Cultur der übrigen schönen und bildenden Künste sehr fein empfindende Leute geworden waren, stärkere und eindringendere Wirkung gehabt haben mag, als sie etwa auf einen Russen oder auch Deutschen von ungebildetem Geschmack haben kann. Das ist aber auch alles, was man von den Vorzügen ihrer Musik behaupten kann; so sehr sich auch einige Anbeter des Alterthums neuerer Zeiten bemüht haben, der alten Tonkunst, so wie der alten Dicht- und Mahlerkunst den Vorzug vor der neueren zu geben.

Der berühmte große englische Musikus Burney hat sich die Mühe gegeben, alles zu sammlen, was von dem, so die alten Schriftsteller über ihre Musik gesagt haben, noch vorhanden ist, und nur einen richtigeren und vollständigeren Begriff davon zu geben, als wir bisher gehabt haben. Das Resultat seiner großen, weitläuftigen und mühsamen Untersuchung ist kurz dieses: „daß die Musik der Alten eine sehr einfache und simple Musik gewesen ist, und daß sie, mit der unsrigen verglichen, kaum den Namen verdiente.“

Ohnerachtet es nicht eigentlich zum Zweck dieser Abhandlung gehört, so will ich doch einiges anführen, woraus man sich leicht einen Begriff von der Armuth und Eingeschränkheit der alten, von einigen so hoch gepriesenen, Tonkunst machen wird.

1) Es fehlte ihnen die jetzt gewöhnliche (dem

Anſchein nach natürliche) Scala oder Tonleiter, nemlich die Octava, welche durch ſieben Töne geht, die in ſolchen Intervallen liegen, daß ein, jedem Ohr gefälliger Gang herauskömmt.*) Die Alten nahmen anfänglich alle ihre Melodien aus einer einzigen Quarte her, die aus einem Halbton und drey ganzen Tönen beſtand. In einer ſolchen Quarte ſind, wenn man die Veränderung, welche der Tact verurſacht, nebſt denen, welche durch die Wiederholung eines und eben deſſelben Tons entſtehen, abrechnet, nur einige zwanzig verſchiedene Melodien möglich. Welch ein enger Tonbezirk! In der Folge ſetzten ſie fünf ſolcher Quarten zuſammen, und erweiterten dadurch das Gebiet der Töne um mehrere Mannigfaltigkeit der Melodie und des Geſanges zu erhalten, aber die Tonleiter dieſer fünf auf einanderfolgenden Quarten hatte doch ſo was herbes und unſerm Ohr unnatürliches und ungefälliges, daß die Melodien, die aus ihr genommen ſind, bey weitem nicht den Reiz, das Angenehme und das Süße haben, als die Melodien aus unſerer heutigen Scala oder der Octave. Alle Tonarten der Alten hatten mit unſern Molltönen Aehnlichkeit, und das muntere, freudige, entſchloßne, herzhafte Dur fehlte ihnen, nach dem Zeugniß derer, welche die Sache genau unterſucht haben, ganz. Man

*) Es iſt ein Umſtand, der bemerkt zu werden verdient, daß die muſikaliſche Tonleiter nicht bey allen Völkern dieſelbe iſt. Die Tonleiter der Alten ging, wie geſagt, durch Quarten, vermuthlich darum, weil ihre erſte Muſik wohl nichts weiter war, als eine Deklamation, und man ſich im Sprechen oder Declamiren mehrentheils mit der Stimme nur in dem Umfang von vier bis fünf Tönen aufhält. Guido Grandus gab eine Scala von ſechs Tönen an. Der Schotte hat eine Mollſcala von einer Octave, in der er die Septime ausläßt. Der Chineſe hat wieder eine ganz andere Tonleiter, ſeine Melodien und Concerte ſind dem Europäer unausſtehlich, und die europäiſche ihm wieder. So natürlich und nothwendig uns alſo unſere Scala ſcheint; ſo ſind doch mehrere möglich, indeſſen ſcheints doch, daß wir unter allen die vollkommenſte und natürlichſte haben.

hat einige, noch aufbehaltene Melodien, unter andern eine Compoſition einer Pindariſchen Ode, aus der alten Buchſtabentabulatur entziefert und in Noten geſetzt, welche freylich einige feine Züge verräth, aber dabey doch ſo etwas herbes und ſaures hat.

2) Der Contrapunct, oder das Concert, wo mehrere Stimmen verſchiedene Töne zugleich ſingen oder ſpielen, eine die andere begleitet, verſtärkt oder mit ihr wechſelt, kurz, was wir Harmonie nennen, die nach Regeln, die von der Natur abſtrahirt ſind, und die wir unter dem Namen des ſogenannten Generalbaſſes begreifen, zuſammengeſetzt wird, war den Alten ganz unbekannt, und iſt nach dem Zeugniß aller, eine Erfindung neuerer Zeiten. Sie ſpielten allenfalls auf ihrer Doppelflöte in fortſchreitenden Octaven, Quinten oder Terzen. Eine Muſik, die jedem feinerm Kennerohr unausſtehlich iſt! Die Macht der vereinigten Harmonie, die Süßigkeit entzückender Conſonanzen, die angenehme Bitterkeit ſich entwickelnder und auflöſender Diſſonanzen, dieſes Gewürz der Harmonie, und die ganze muſikaliſche Schilderey und Malerey, fiel alſo ganz weg. Ein ſimpler Geſang von einem eben ſo ſimpeln Inſtrumente begleitet, ohne Baß, ohne Mittelſtimmen, ohne allen Schmuck, war die ganze Kunſt; und wenn ein Bergmann bey ſeiner Zither eine pindariſche Ode mit griechiſcher Empfindſamkeit abſänge, und dabey ſein Inſtrument nach Quarten geſtimmt und die Melodie herbe und mollartig wäre; ſo würde man ohngefähr eine Vorſtellung der alten Muſik haben.

3) Die muſikaliſchen Inſtrumente der Alten (die Blaſeinſtrumente etwa ausgenommen,) waren, mit den unſrigen verglichen, höchſt unvollkommen. Sie hatten wenig Saiten, anfänglich nur viere und in der Folge einige mehr. Die bekannteſten darunter waren: die Zither, welche der heutigen nicht unähnlich geweſen ſeyn mag; die Leyer (Lyra, Testudo,) der letztere Name giebt zu erkennen, daß ſie unſern gewölbten Lauten ähnlichen geweſen iſt; das Dreyeck (Trigonon), aus dem wahrſcheinlich die ſogenannte Davidsharfe entſtanden iſt.

Bey dieſen ſchlechten Inſtrumenten und bey dem

engen Tonbezirk, wodurch Melodie und Ausdruck ungemein eingeschränkt waren, loben doch die Alten ihre Musik gar sehr. Aber man stelle sich einen griechischen empfindsamen Sänger, oder wenn man lieber will, eine griechische empfindsame schöne Sängerinn vor, die mit einer beugsamen, reizenden Silberstimme eine ausgesuchte Ode eines vortrefflichen Dichters mit Geschmack und Theilnehmung absingt, und auf ihrem simpeln Instrumente zart und leise dazu spielt; so wird man doch zugeben müssen, daß die alte Musik auch ihre Schönheit gehabt habe, und für ein empfindendes Ohr nicht ganz ohne Reiz und Eindruck gewesen seyn könne. Hierin, dünkt mich, liegt auch ihre ganze Kraft und Gewalt. Die Stärke des Gedichtes, die Grazie des Gesanges, der richtige Accent, den der Sänger oder die Sängerinn auf lange emphatische Sylben zu legen wußte, und der in ihrer Tabulatur aufs genaueste bezeichnet und vorgeschrieben war, das delikate griechische Ohr, das schon den Wohl- oder Mißklang gesprochener Worte empfand; alles dieses zusammen genommen, machte den Werth und das Schöne der alten Musik aus, der aber mit der neuen verglichen nnendlich verliert.

Einige alte Philosophen haben die gute Musik für ein allgemeines Erziehungsmittel zur Bildung der Nationen gehalten, und ein großer neuerer Philosoph ist eben der Meinung.

„Die allgemeinste Absicht, sagt Sulzer, die man „bey der Anwendung der Musik haben kann, ist die „Bildung der Gemüther bey der Erziehung. Daß „sie dazu wirklich viel beytrage, haben verschiedene „griechische Völker eingesehen, und es ist schon er„innert worden, daß die alten Celten sie hiezu an„gewendet haben, u. s. w."

Plato hielt, wie schon gesagt, die Lydische Tonart für gefährlich und verführerisch, und mußte also von den bildenden Eindrücken der Musik fest überzeugt seyn *). Wahrscheinlich, und ich möchte sagen, gewiß ist es auch wohl, daß ein Volk, welches von zarter Jugend auf zu einerley oder einförmigen Melodien, es seyen nun muntere oder schwermüthige, lebhafte oder traurige, männliche oder weibische, gewöhnt wird, sie öfters hört, selbst singt und spielt, dadurch nach und nach gemeinnützige in seinem Charakter bekommen müsse. Die alten Deutschen gaben es ihren Barden zum eigentlichen Geschäft, Lieder zu dichten und die Jugend in Absingung derselben zu üben und zu unterrichten, um dadurch einen gewissen und allgemeinen Nationalgeist oder Charakter hervorzubringen und zu erhalten.

Die Arkadier trieben von Jugend auf bis in ihr dreyßigstes Jahr die Musik sehr eifrig, sie waren auch ein Volk, das sich durch Sanftmuth und durch ein leutseliges, gefälliges und freyes Betragen vor seinen Nachbarn auszeichnete. Die Cynotheer lagen mitten in Arkadien, stachen aber in Absicht der Denkungs-

*) Was Plato eigentlich unter der Lydischen Tonart versteht, ist noch nicht so ganz ausgemacht, denn man weiß überhaupt noch nicht mit Gewißheit, was die Wörter Dorische, Lydische, Jonische Tonart sagen wollen; was die Musiker bey den alten Kirchenliedern darunter zu verstehen pflegen, kann hier, weil die alte Scala ganz anders beschaffen war, nicht gemeint seyn. In Sulzer's Theorie wird F-dur für die Lydische Tonart ausgegeben, aber mit weniger Wahrscheinlichkeit, denn F-dur ist ein freudiger und kein weibischer Ton, und die Alten hatten überdem keine Durtöne. Burney hält wohl richtiger Fis-moll dafür. Doch ist nicht begreiflich, warum es nicht F oder G-moll eben so gut seyn könnte; denn alle drey Tonarten differiren nur um etwas weniges in der Höhe und Tiefe, und alle Melodien in denselben bleiben sich gleich. Am wahrscheinlichsten ist es wohl, daß die Lyrische, Donische u. s. w. Tonart in der Scala selbst, und vorzüglich im Tact und Rhythmus mögen verschieden gewesen seyn, und daß es sich damit auf eine ähnliche Art verhalten habe, wie mit der Menuet, Polonoise, Angloise, Rondeau, welche Stücke nicht durch die Höhe und Tiefe ihrer Grundtöne, sondern durch die Tactart und den ganzen Charakter verschieden sind. Was hiergegen noch zu streiten scheint, ist das; daß nach der Meinung der Alten in der Planeten- oder Sphärenmusik jeder Planet seinen eigenen Ton angeben soll, der eine den Lydischen, der andere den Dorischen u. s. w.

art und Sitten sehr gegen sie ab; denn sie waren roh, hart, störrisch, unempfindlich und zur Grausamkeit geneigt. Sie waren aber auch unter den Arkadiern das einzige Volk, welches die Erlernung der Tonkunst völlig abgeschafft hatte. „Meiner Meynung nach, sagt Polybius, entstand dieser Unterschied aus keiner andern Ursache, als weil die Cynotheer die ersten und einzigen Arkadier waren, die jene Einrichtung abschafften, welche von ihren Vorfahren, mit der größten Klugheit und der sorgfältigsten Rücksicht auf das natürliche Genie und die besondere Denkungsart dieses Volks gemacht war: nemlich den Unterricht und die Uebung in der Musik, die freylich in jedem Staate nützlich, den Arkadiern aber durchgehends nothwendig war. Denn wir haben im geringsten nicht Ursache, jener Meynung beyzupflichten, welche Ephorus in der Vorrede zu seiner Geschichte äußert, und die in der That dieses Schriftstellers sehr unwürdig ist; daß nemlich die Musik blos erfunden sey, uns zu täuschen und zu hintergehen." Siehe Burney's Abhandlung über die Musik der Alten. S. 197.

(Die Fortsetzung folgt.)

K. K. priv. Theater an der Wien.

Abu-Hassan, ein Singspiel in einem Aufzug, gedichtet von F. K. Hiemer. Die Musik ist von C. M. v. Weber. Am 28ten Mai zum ersten Mahl aufgeführt.

Der Stoff zu dieser Operette ist aus den Mährchen-Sammlungen der tausend und einer Nacht, jener reichhaltigen Quelle morgenländischer Fantasien, die Dichter aller Nationen durch Jahrhunderte nicht erschöpfen konnten.

Abu-Hassan, den die allzugrosse Freigebigkeit des Califen leichtsinnig und zum Verschwender macht, darbt mit seinem jungen muntern Weibchen, Fatime, in der drückendsten Dürftigkeit. Sie werden von Gläubigern umringt, an deren Spitze Omar, ein Wechsler steht, der Fatimen noch überdieß mit Liebes-Anträgen verfolgt, von ihr aber verschmähet wird. Auch er dringet auf Bezahlung. Hassan, zu muthlos, um sich dem Califen auf geradem Wege zu entdecken, nimmt seine Zuflucht zur List. Er eilet zum Califen, und bejammert dort den Tod seines geliebten Weibchens. Fatime spielt den nemlichen Schwank bei der Gemahlinn des Califen, und verkündet Abu-Hassans gähes Hinscheiden. Die Posse gelingt. Beide werden zur Bestreitung der Leichenkosten reichlich beschenkt. Während dem Gange Fatimens zur Califinn, kommt Omar mit den übrigen Gläubigern, und fordert mit Ungestüm die Tilgung der fälligen Wechsel. Abu-Hassan weiß ihn jedoch mit der vorgeblichen Zuneigung Fatimens zu besänftigen, Omar nimmt die Bezahlung der übrigen Schulden auf sich. Während Abu-Hassans Abwesenheit bei dem Califen erscheint Omar bei Fatimen, die des alten Gecken Gelüste so zu kirren weiß, daß er ihr die eingelösten Wechsel der übrigen Gläubiger in seinem Liebestaumel überläßt. In dieser Situation wird jedoch Omar durch die Ankunft Abu-Hassans überrascht. Fatime ihrer Rolle getreu, versteckt den Wechsler in eine Seitenstube. Abu-Hassan, den Fatime, von ihrer List unterrichtet, will in die Kammer bringen, aber plötzlich erscheint ein Kämmerling des Califen, der, da der Calife und seine Frau von dem angeblichen Tode beider Eheleute irre geführt wurde, und doch beide Recht zu haben wähnten, sich von dem eigentlichen Zusammenhange überzeugen soll. Abu-Hassan, den Kämmerling zeitig genug gewahrend, spielt nun den Todten, so wie seine Frau die Hochbetrübte. Auch die Califinn will ihrerseits Gewißheit haben, und sendet die Amme in Fatimens Wohnung. Auch mit dieser gelingt die Täuschung auf dieselbe Art, bis der Calife und seine Gemahlinn durch den Augenschein den verwirrten Knoten lösen. Sie kommen mit grossem Gefolge. Die nun gedrängten Eheleute wissen nichts anders zu thun, als sich beide zugleich todt zu stellen. Der Calif und seine Gemahlinn ist nun ungewiß, wer zuerst gestorben ist; er bietet eine bedeutende Summe Gel-

des dem, der hierüber Aufklärung giebt. Abu-Haſſan ſpringt von ſeinem Bette auf, und bittet um dieſe Summe. Nun folgt die übrige natürliche Entwickelung.

Herr v. Weber hat ſich mit dieſer Compoſition, die erſte, welche wir im dramatiſchen Fache von ihm zu hören Gelegenheit hatten, den Kennern und Verehrern der Tonkunſt ſehr vortheilhaft angekündigt. Sein Streben nach reiner Individualität iſt auch hier wie in ſeinen Kammer-Compoſitionen ſichtbar, und die Inſtrumental-Effekte, die er ohne Aufwand und Schwierigkeit hervorzubringen weiß, zeigen von eben ſo vieler Einſicht und Studium, als die geſchickte Vertheilung der Geſang- und Begleitungs-Parthien. Die Wahl ſeiner Themen iſt auf Wahrheit und Kraft berechnet, und auf dieſem Wege wird es ihm nie fehlen, oft neu, und immer intereſſant zu ſeyn.

Die Ouverture, im türkiſchen Geſchmack, iſt ſelbſt im Geräuſche der Zinken und Pauken angenehm und melodiſch, und das eingemengte pomphafte der Janitſcharen-Muſik giebt ihr einen pikanten Charakter. Keines der übrigen Muſikſtücke verdient einen beſtimmten Tadel. Das erſte Duett zwiſchen Abu-Haſſan und Fatime, dann jenes zwiſchen Haſſan, Omar und den ungeſtümen Gläubigern, empfehlen ſich durch die äuſſerſt richtige Behandlung der Situation. Am vorzüglichſten iſt indeß das Duett Fatimens mit dem geizigen, lüſternen Omar; die Muſik würde ſelbſt ohne Spiel und Worte den Gang der Handlung ausdrücken. Am wenigſten gefiel die Cavatine der Fatime, mit obligatem Violonzell, der beinahe zu einförmigen Begleitung des Orcheſters und der Schwierigkeiten wegen, die zum Nachtheile der Sängerinn in einige Geſangſtellen ohne zureichenden Grund eingemenget ſind. Dagegen bewährt die Arie Haſſans mit Begleitung der Guitare allein ſchon das entſchiedene Talent des Herrn v. Webers zu dramatiſchen Compoſitionen, und wir können uns einen ungetrübten Kunſtgenuß in ſeinen kommenden größern Opern mit Wahrſcheinlichkeit verſprechen.

Da übrigens das wahre Gute und Schöne auch das Gemüth des Spielers und Sängers ergreift, ſo

wurde auch von Seite der darſtellenden Künſtler alles Vortreffliche geleiſtet. Demoiſelle Buchwieſer, als Fatime, entzückte durch Spiel und Geſang, und dürfte in dieſer Art Rollen ſchwerlich übertroffen werden. Herrn Ehlers (Abu-Haſſan) Präziſion, ſeine richtige Deklamation und die Verſtändlichkeit, mit der er jede Rolle zu geben weiß, machen ihn zum ſchätzenswerthen Künſtler. Herr Meier als Omar trug durch ungezwungene frohe Laune ſehr meiſterhaft zur ſchönen Rundung des Ganzen bei, und auch dem Orcheſter gebührt im Verein mit allen übrigen das verdiente Lob.

Conzert.

Der reiſende Künſtler, Herr Joſeph Wolframm, ein Jüngling von 14 Jahren, veranſtaltete am 31ten Mai im Saale zum römiſchen Kaiſer eine kleine muſikaliſche Akademie, wobei er ſich auf der Flöte hören ließ. Er ſpielte das erſte Stück eines Conzerts von Hrn. Müller, Kapellmeiſter zu Weimar, das Adagio aus Herrn Bayrs erſtem, hier vor kurzem im Stich erſchienenen Conzert, und deſſen, bereits im Nro. 1. dieſer Zeitſchrift erwähnte Variationen mit Begleitung des Violin-Quartetts; den Beſchluß machte das Rondo aus den erſtgedachten Bayr'ſchen Conzert. Herr Wolframm hat hierin alles geleiſtet, was man von einem Künſtler ſeines Alters auf einem Blas-Inſtrumente erwarten kann. Er beſitzt alle Anlagen, welche das Erreichen großer Virtuoſität in Anſpruch nimmt; indeſſen zeigte er bisher mehr Geſchicklichkeit im Vortrage ſingbarer als figurirter Sätze. In erſteren kömmt ihm ſein, zwar noch minder kräftiger, aber immer ſchöner und ſanfter Ton wohl zu ſtatten, und ein liebliches Verſchmelzen der Töne iſt von beſonders guter Wirkung; dem Vortrage der Paſſagen hätte Ref. mehr Feuer, Deutlichkeit, und, wie man ſagt, Brillantes gewünſcht; beſonders bedarf noch die Zunge mehrerer, durch Uebung

erwerblicher Regſamkeit. Ueberhaupt ſcheint es dem angehenden Virtuoſen an einer beſtimmten Schule zu fehlen; ſo wie es ihm noch an der verfeinerten Bildung des muſikaliſchen Geſchmackes überhaupt, und insbeſondere bei ſeinem Inſtrumente mangelt; welches einige angebrachte ganz unpaſſende Manieren deutlich verriethen. Der längere Aufenthalt in dem kunſtgebildeten Wien würde ihm daher ſehr zum Vortheil gereichen, wo er vielfältige Gelegenheit fände, ſich nach den beſten Muſtern zu bilden. Er machte bei Ref. den Wunſch neuerdings rege, daß die ſchon oft zur Sprache gebrachte Errichtung eines Muſik-Conſervatoriums hier zu Stande kommen möchte; der Beſitz eines ſolches Zöglings wäre für ſelbes eben ſo wichtig, als dieſem der Vortheil, in eine ſolche Anſtalt treten zu können, wünſchenswerth ſeyn müßte. —

Rezenſionen neuer Muſikalien.

Trois Quatuors pour deux Violons, Alto Violoncello, composés par le Baron N. de Krufft, à Vienne chez Pierre Mechetti.

Mit Vergnügen macht Ref. alle Muſikfreunde auf vorliegende Quartetten aufmerkſam, die er für eine ſehr intreſſante Acquiſition in dieſer ſo allgemein beliebt gewordenen Muſikgattung hält. — Der Herr Verfaſſer, der ganz die würdige Form, die uns in den Werken jener unſterblichen Meiſter Mozart und Haydn aufgeſtellt iſt, vor Augen gehabt zu haben ſcheint, giebt hierin wahre Belege ſolider gründlicher Kenntniſſe, und zeigt eine ſehr gute Behandlungsart der Saiten-Inſtrumente, und Vertrautheit mit der neuen Violinſchule. Referent erlaubt ſich nun ſeine freie unpartheiſche Meinung über die einzelnen Sätze zu äußern. Das Allegro des erſten Quartetts (G-dur) ſpricht einen melodiöſen lieblichen Charakter aus, enthält recht intereſſante Modulationen, ohne ſchwierig zu ſeyn, und iſt von angenehmer Wirkung. Nur findet Ref. manche Phraſen etwas gewöhnlich, beſonders mehrere Imitationen z. B. die der 1ten und 2ten Violine nach Endigung der erſten 8 Takte. Das Adagio (C-dur) iſt in dem nämlichen Geiſte componirt, wird aber am ſicherſten ſeinen Zweck durch ein nicht zu langſam gewonnenes Tempo erreichen. Der Menuett (G-dur) iſt, nach Ref. Meinung, den zwei vorhergehenden Sätzen vorzuziehen, und vortrefflich zu nennen.

Der 1te Theil führt ein lebhaftes Thema durch alle 4 Stimmen canoniſch durch, worauf ein für die 1te Violine neben ſo brillantes als für den Spieler ſehr dankbares Trio in E-moll und E-dur folgt.— Nicht minder gefällt Ref. das Rondo ($\frac{2}{4}$ T. G-dur) mit dem einfachen, launigten Thema, welches der Componiſt ſehr effektvoll, und in der Mitte des Satzes fugirt ausgeführt hat. — Das Allegro des zweiten Quartets (D-moll) drückt Ernſt und Leidenſchaft aus, und iſt mehr kunſtvoll gearbeitet auch für die erſte Stimme brillanter als das erſte, indeſſen auch von gewöhnlichen Phraſen mitunter nicht ganz frei. In dem darauf folgenden Andantino mit Variazionen (B-dur) findet Ref. ſelbſt in dem Thema einen ſo wahrhaft anſprechenden Ausdruck, und die übrige Bearbeitung ſo gelungen, daß ein jeder Kunſtfreund dieſes Quartett, ſchon allein um dieſes Tonſtückes willen beſitzen ſollte. Der Menuett (D-moll) iſt reich an contrapunktiſcher Arbeit, doch möchte man ſagen, daß die Idee mehr des Contrapunctes wegen, als dieſer der Idee wegen entſtanden zu ſeyn ſcheint. Das Trio, D-dur, wird bey guter Exekution ſeine Wirkung erreichen, die aber in Rückſicht des Reingreifens bey dem häufigen Accorden-Wechſel, für alle 4 Spieler nicht leicht iſt. — Das Rondo (D-moll) fordert von dem erſten Geiger viele Gewandtheit, zu langſam genommen, könnte es etwas ſchleppend werden, wozu der Charakter des Thema's leicht Veranlaſſung giebt. Es iſt übrigens theilweiſe ſehr künſtlich geführt, und enthält glänzende Paſſagen. — Das Allegro des dritten Quartetts, (B-dur) ſcheint Ref. wohl an meiſtens ausgearbeitet zu ſeyn; obſchon er die mehrſten Ideen nicht

neu nennen kann, so werden sie doch durch die fremdartigen Modulationen interessant, und das Ganze wird, wenn die Schwierigkeiten, der ersten Parthie glücklich beseitiget werden, gerne öfter gehört werden können. — Das Andante Es-dur giebt dem Spieler der ersten Violine Gelegenheit, wahren Ausdruck durch einfachen, schönen Gesang zu bewirken, der durch ein zweckmäßiges Accompagnement sehr gehoben ist, und gewiß bey einem guten Vortrag nicht verfehlt wird. Den Menuett und Trio zählt Ref. unter die bessern Stücke dieser Sammlung. In Ersterem, B-dur, führt der Verfasser vierstimmig einen höchst einfach, edel einhergehenden Gesang, in einem, nach 4 Takten eintretenden Canon zwischen Prim und Violonzell meisterlich durch; im Trio wird eine Polacca (G-moll) vorgetragen, die von recht angenehmen Effekt ist; nur kann Ref. die Besorgniß nicht wohl unterdrücken, daß der unerwartete enharmonische Uebergang von B-dur nach H-dur, viele Spieler in Rücksicht der Intonation anfänglich in Verlegenheit bringen wird. — Das Finale wird, rasch vorgetragen, gewiß sehr gefallen, aber auch hier muß der Violinist Schwierigkeiten lösen — so wie dieß überhaupt in diesen Quartetten der Fall ist. Ein vorzüglich guter Spieler wird sie indeß ohne viele Anstrengung besiegen, da sie fast alle dem Genius des Instruments angemessen sind. — Schlüßlich hält sich Ref. berechtigt, zum Lobe des Componisten zu sagen, daß alle 3 Quartetten in Hinsicht des Charakters von einander sehr verschieden sind, und wenn, nach des Ref. Dafürhalten, der Herr Verfasser bey einer folgenden

Sammlung, der man mit Vergnügen entgegen sieht, eine vielleicht noch strengere Auswahl seiner Ideen treffen, wenn er seine hier bewiesenen contrapunctischen Kenntniße weniger als Hauptsache, sondern mehr als eine angenehme geistreiche Würze benutzen will, so dürfte sie wohl mit Recht in die Reihe der vorzüglichsten Arbeiten der ersten Meister in diesem Fache aufgestellt werden. Der Stich ist sehr korrekt und elegant.

Miszellen.

Paris den 22ten Mai. Vor einigen Tagen wurde in der Kirche S. Eustache eine neue Messe von M. Marescotti, einem jungen Italiener, der zu großen Erwartungen berechtigt, gegeben. Sie ist in einer ganz ungewöhnlichen Bearbeitung, nämlich für 3 Stimmen, 2 Alt- und eine Tenorstimme mit Chor geschrieben; die Soprane werden größtentheils durch Blas-Instrumente ersetzt, wodurch sehr interessante Effekte entstehen. Wer Geräusch und lärmenden Pomp im Kirchenstyle liebt, dem wird das gegenwärtige Produkt Hr. Marescottis nicht genügen; aber Freunde des Gesangs, schöner Melodien, verbunden mit reiner, edler Harmonie, werden dieser Musik vollen Beifall und Bewunderung schenken. Die Ausführung war vortrefflich; ein Theil der Sänger und der Orchester der großen Oper unter der Leitung des Hrn. Kreutzer hatten sich dazu vereinigt.

Von dieser Zeitschrift wird jeden Sonnabend Nachmittags um vier Uhr ein ganzer Bogen ausgegeben. Man pränumerirt sich in Tendlers Buchhandlung am Graben im Trattnerhof mit 16 fl. ganzjährig, und 8 fl. halbjährig für jedes Exemplar auf Druckpapier. Auf schönem Median-Schreibpapier kostet jedes Exemplar 24 fl. ganzjährig.

Nro. 24.

Wiener allgemeine muſikaliſche Zeitung.

(Sonnabend den 12. Juni 1813.)

In wie fern kann die Erlernung der Muſik etwas zur ſittlichen und gelehrten Erziehung beitragen?

(Fortſetzung und Beſchluß.)

Die neuere Muſik iſt weit reicher an Melodien, unſere Inſtrumente ſind weit vollkommener und des guten Vortrags und Ausdrucks fähiger, die Harmonie, ein beträchtlicher Theil der Tonkunſt iſt noch dazu gekommen; ſollten wir daher wohl nicht mit eben dem und mit mehrerem Rechte von der heutigen Muſik eben das behaupten können, was die Alten von der ihrigen behaupteten: daß ſie nämlich eine bildende Kraft für den Charakter der Menſchen habe? Vielleicht erläutert und erklärt folgendes den Einfluß der Muſik auf den innern Sinn des Menſchen einigermaßen.

Die Sinne ſind, wie bekannt, die Pforten der Seele. Denkt man ſich einen Menſchen ganz ohne Sinne; ſo denkt man ſich weiter nichts als eine fleiſcherne Maſchine. Geſetzt auch, eine ſolche Fleiſchmaſchine könnte exiſtiren, ſo wären wir doch kaum berechtigt, ſie den Menſchen zuzuzählen. Jeder Sinn thut zur Erleuchtung und Bildung der Seele etwas, doch nicht alle gleichviel. Die, welche zur Aufklärung und Veredlung des Geiſtes am wenigſten beytragen, ſind Gefühl, Geruch und Geſchmack, die man auch füglich die niedern Sinne nennen könnte. Wollte man von dieſen Bildung und Verfeinerung der Menſchenſeele erwarten, ſo würde man Köche und Waſſerhändler als Stützen der Erziehung anzuſehen haben. Dieſe drey niedern oder thieriſchen Sinne, dienen mehr zum Wachsthum und zur Befriedigung ſeiner Bedürfniſſe, als zur Bildung des Innern oder Moraliſchen. Aber Geſicht und Gehör ſind die edlern Sinne, und die eigentlichen Pforten zum Innern der Seele. Durch dieſe erhält der Geiſt deutliche Begriffe und bildende Eindrücke. Insbeſondere hat das Gehör etwas Erſchütterndes und Angreifendes für das innere Seelengefühl. Der Blitz ſchlägt ein, ich ſehe ihn niederfahren, ich rieche den Schwefelgeruch der Zündung und höre den Donner. Drey Sinne werden hier in einem Augenblick ſehr ſtark angegriffen, aber iſt es wohl nicht der Knall und das Rollen des Donners, welches am tiefſten in die Seele dringt, Erſchütterung und Entſetzen verurſacht? Ich höre zwey Redner nach einander. Der erſte trägt die ausgearbeiteſte und gründlichſte Rede vor, aber in einem ſchläfrigen und matten Tone. Der andere handelt ganz gemeine Sachen ab, hat aber eine angenehme Stimme und declamirt gut. Mein Gefühl entſcheidet für den letztern, und ich muß es meiner Seele gleichſam anbefehlen, den Werth des erſtern nicht zu verkennen. Das Feldgeſchrey feuert auf der einen Seite den Muth an, und verurſacht auf der andern Entſetzen und Furcht. Das Geſicht oder der Anblick einer Sache wirkt ebenfalls ſtark auf den Geiſt, doch dünkt mich, iſt der Geſichtseindruck weit ſchwächer, als der Eindruck durchs Gehör. Der Körper, welcher auf die Gehörnerven wirkt, iſt die Luft, welche ungleich dichter und gröber iſt, als die ſubtile Lichtmaterie oder der Aether, welcher auf das Auge wirkt; mithin, meiner Einſicht nach, weit fähiger und geſchickter, das Nervengewebe und durch daſſelbe das innere Gefühl der Seele zu erſchüttern, als dieſer. Wenn man den Regenbogen betrachtet, ſieht man die ſchönſten und lieblichſten Farben, die dem Auge nur können dargeſtellt werden; es fehlt auch in der Seele

dabey nicht an einer innern angenehmen Empfindung: indem ich aber den Regenbogen betrachte, höre ich in der Ferne den reinsten, harmonischen Dreyklang, gleich vergesse ich die Reize des Auges und fühle mich stärker bewegt. Uebelgeordnete, widrige Farben gefallen unserm Auge nicht, und es fühlt sich gleichsam dadurch beleidigt; aber ein mißlautendes, schwirrendes Getöse oder übelzusammengeordnete Töne sind unserm Ohr weit unerträglicher. Kurz, ich halte es für ganz gegründet, daß ein Eindruck, der vermittelst des Gehörsinnes geschieht, das Seelengefühl weit stärker angreife, als ein Eindruck vermittelst des Gesichtssinnes.

Ich komme nun zu der eigentlichen Frage, »was kann ein zweckmäßiger Unterricht in der Musik mit zur Erziehung junger Leute beytragen?» Vorausgesetzt, daß bey dem zu erziehenden Subjecte musikalische Talente vorhanden sind. Wenn ich nicht irre, hat man von der Erlernung der Musik vorzüglich folgende Vortheile zu erwarten.

Die Musik erhöht und hebt die Poesie, giebt ihr mehr Nachdruck und verstärkt die Empfindung, die sie uns einflößt, gar sehr. Sie ist ihre natürliche Schwester. Die Poesie gehört, wie bekannt, zu den schönen und bildenden Künsten. Sie beschäftigt die innere Imagination des Menschen ohne eben einen der äußern Sinne mit ins Spiel zu ziehen, schiebt Vorstellungen, Bilder und Empfindungen in die Seele, die sie ehemals gesehen oder gehabt hat, oder doch, wenn dieses nicht ist, durch Zusammensetzungen einzelner Vorstellungen und Vereinigung der Erinnerungen an einzelne da gewesene sinnliche Empfindungen, leicht erschaffen kann. Jeder junge Mensch, wenn er nicht handwerksmäßig nur auf das sogenannte Brodstudium losstudiert, und seinen Wissenschaften, bey der Gründlichkeit auch Schönheit geben will, muß wenigstens, wenn er auch selbst keine Verse macht, so weit kommen, daß er einen Dichter mit Empfindung und Geschmack lesen kann.

Gute Verse sind bey richtiger Deklamation, an sich schon eine halbe Musik, fehlen auch Klänge oder Töne, so ist doch Tact (Sylbenmaß) und Rhythmus da, besonders bey den lyrischen. Die stärksten Stellen der erhabensten Dichter, z. B. eines Klopstocks verlieren sehr, werden von vielen der Stärke und Erhabenheit nach verkannt, wenn sie nicht recht nach Sylbenmaß und Rhythmus mit theilnehmender Empfindung declamirt werden. Der Tonkünstler ist der vollkommenste Declamator des Dichters, giebt jeder Sylbe vermöge des Tactes ihr gehöriges Gewicht, wählt die Tonart, je nachdem sie der im Gedichte herrschenden Leidenschaft angemessen ist, und hat es dabey zugleich in seiner Gewalt, die Skizzen der Dichterischen Bilder mit den Farben der Töne weiter auszumahlen oder gleichsam zu illuminiren.

Es ist also schon ein Vortheil, den junge Leute bey der gelehrten oder wissenschaftlichen Erziehung von der Erlernung der Musik haben; daß sie einen Dichter richtiger declamiren, mithin seine Schönheiten und Stärke mehr fühlen und empfinden lernen, als bey einer stummen Lectüre möglich ist.

Die Musik mit oder ohne Gesang, verfeinert die Empfindungen, und richtet die jugendliche stärkere Empfindungskraft zugleich auf einen der unschuldigsten Gegenstände. Die Verfeinerung der Empfindungen oder des Gefühls (aber nicht die überschrobene und überspannte) ist der Zweck aller schönen Künste, und die Tonkunst wird diesen mit Recht zugezählt. Ein verfeinertes Empfindungsvermögen oder Gefühl, nenne ich ein solches, vermittelst dessen, halb verborgene, nicht Jedem einleuchtende, natürliche Schönheiten mit einem innern Wohlgefallen der Seele leichter erkannt und empfunden werden. Daß nicht alle Menschen gleiche Feinheit ihrer Empfindungen haben, ist wohl ausgemacht. Bey manchen sind sie sehr roh und von gemeinem Geschmack, bey manchen ist ein natürlicher Grad der Feinheit, und bey einigen ist das Gefühl in Ueberspannung, in Empfindeley ausgeartet. Sanfte, natürliche, einnehmende, auch wohl entzückende Melodien und Harmonien müssen gewiß in der Seele Eindrücke zurück-

laſſen, welche ſie für die Schönheiten anderer Künſte ebenfalls empfindſam machen.

Es äußert ſich zwar das Gefühl oder die Empfindung bey jeder der ſchönen Künſte immer auf eine andere Art, anders in der Redekunſt, anders in der Bildhauer- und Mahlerkunſt, anders in der Poeſie; und es folgt wohl nicht ſchlechterdings, daß das Gefühl, wenn es für eine der ſchönen Künſte den gehörigen Grad der Feinheit oder des Geſchmacks erhalten hat, ihn auch nun für die übrigen habe. Doch aber ſcheint es mir ſehr wahrſcheinlich, daß die Stimmung und Veredelung des Gefühls in einer der ſchönen Künſte, auf die Gefühlart in einer andern nicht ohne guten Einfluß ſey; und daß es ſich hier analogiſch eben ſo verhalte, wie mit der Aufklärung des Verſtandes, die, wenn ſie einmal in einer Wiſſenſchaft oder Sprache da iſt, auch in den übrigen ſehr zu ſtatten kömmt. Wenn das Gefühl in irgend einer der ſchönen Künſte formell gebildet iſt, ſo muß die materielle Ausbildung in den übrigen, bey vorhandener natürlichen Anlage, weit leichter ſeyn, als ſie ſonſt ſeyn würde. Wer ſeinen Dichter mit Geſchmack lieſt, wird auch den Bildhauer oder Mahler in ſeinen Meiſterſtücken leicht verſtehen und empfinden. Wer Virgils Schilderung des Laokoon gehörig goutirt, wird auch den Ausdruck des Bildhauers in der Statue leicht verſtehn und zu ſchätzen wiſſen, und umgekehrt. Omnes artes quae ad humanitatem pertinent, habent quoddam commune vinculum et quasi cognatione quadam inter se continentur, ſagt Cicero. Ein gut gebildeter Tonkünſtler wird den Wohlklang in der Beredſamkeit, das Sanfte und das Erhabene des Dichters, den Ausdruck des Mahlers und Bildhauers, leichter und beſſer empfinden, als (wenn das übrige gleich iſt) ein anderer, der in der Tonkunſt nicht unterrichtet und gebildet iſt. Wer die feinſten ausgeſuchteſten Stellen der Componiſten, den feinen delikaten Ausdruck der Inſtrumente und beſonders des Claviers fühlt und ſchmeckt, wird bey den feinen Zügen in andern Werken der Kunſt, bey vorausgeſetzter nöthiger Kenntniß, nicht gleichgültig ſeyn. Bildet ſich die Seele in einer der ſchönen Künſte fürs

Feine und Delikate aus, ſo hat ſie für die andern ſchon viel gewonnen. Ja der Mann von feinem Geſchmack wird ſelten ein moraliſch roher oder böſer Mann ſeyn, und es wird mehrentheils zutreffen, was Ovid ſagt:

dedicisse fideliter artes, emollit mores, nec sinit esse feros.

In der Jugend ſind die Sinne am ſchärfſten, unſere Organe am reizbarſten, auch der innere Sinn der Seele oder die innere Empfindung der Schönheit, des Reizes u. ſ. w., welche einigermaßen von der Beſchaffenheit der phyſiſchen Sinne abzuhängen ſcheint, iſt in den erſtern Jahren des Lebens weit ſchärfer und ſtärker als in den ſpätern, wo ernſtes Denken, Geſchäfte, Sorgen, Verdruß u. ſ. f. ihn nach und nach ſo abſtumpfen und ſchwächen, daß wir es uns oft gebiethen müſſen zu empfinden und zu fühlen, wo die Seele von ſelbſt ergriffen und gerührt werden ſollte. Wie heiter iſt der Knabe an einem Frühlingstage! Wie warm iſt nicht die Freundſchaft unter Kindern und Jünglingen? Wie lebhaft die Freude beym Wiederſehen eines Vertrauten? Findet ſich dieſes wohl bey dem Manne in eben dem Grade?

Die Jugend ſich ſelbſt überlaſſen, ſucht beſtändig Gefühl und Genuß, flattert von einem Gegenſtande des Vergnügens zum andern über. Bey vielen Subjecten iſt es ſchwer, den Trieb, ſich zu vergnügen, ſo einzuſchränken, zu mäßigen und richten, daß die nöthige Arbeitſamkeit in ernſten Dingen dabey erhalten werde. Ihn ganz dämpfen, würde eben ſo unrecht als unmöglich ſeyn. Alles was die Erziehung thun kann, iſt dieſes: daß ſie den jugendlichen Trieb auf unſchuldige und kluggewählte Gegenſtände richtet. Die Muſik iſt gewiß einer der unſchuldigſten Gegenſtände, die man finden kann, Ihre Schweſtern, die übrigen ſchönen Künſte, können eben ſo gut verbilden als bilden, mit gleicher Gewalt zur Tugend und zum Laſter reizen, die Seele eben ſo gut verpöbeln als veredeln, eben ſo gut niederträchtig als erhaben machen. Mahler, Bildhauer, Dichter, welches feine, ſchleichende, langſam aber gewiß wirkende Gift, können ſie nicht beym Mißbrauch ihrer Kunſt,

der jugendlichen empfindsamen Seele eingießen? Wie oft wirken sie auf das thierische Gefühl, wenn sie auf das moralische wirken sollten?

Aber der Musikus kann durch seine Kunst nicht gefährlich und verführerisch werden, es sey dann, daß er sie zur Composition wollüstiger Gedichte anwenden wollte. An sich hat die Tonkunst nichts, was unedle niedere thierische Triebe in Bewegung setzen könnte, obgleich die Alten *) von einigen Melodienarten Verführung, Erschlaffung und Weichlichkeit befürchteten. Freylich herrscht nicht in allen Stücken gleicher Styl und gleiche Feinheit des Geschmacks, ich glaube aber nicht; daß eine eigentliche Verführung und Entzündung der Begierden durch Töne verursacht werden kann, Traurigkeit, Gelassenheit, Freude und dgl. können wohl erregt werden, aber so lange kein Text oder Poesie hinzukömmt, ist kein bestimmter Gegenstand da, mithin auch keine Verführung.

Wird daher der jugendliche Vergnügungstrieb auf die Tonkunst gelenkt, so bekömmt dieses Feuer einen der besten Ableiter und wird nie schadlich.

Die Erlernung der Musik dient auch dazu, daß die Seelenkräfte geübt und zur Thätigkeit gewöhnt werden. Ist ein Vergnügen ganz ohne Theilnehmung des Geistes, so ist es den Menschen unanständig und thierisch, muß der Geist bey einer Vergnügungsart sich zum ernsten Denken hinauf spannen, so hört sie auf, Vergnügen zu seyn, und wird zur Arbeit. In der Musik ist beydes nicht. Die Seele hat eben so viel Beschäftigung

*) Die Besorgniß der Alten, daß die Musik verführen könne, gieng bey den Griechen so weit, daß es dem Musikus als ein Verbrechen angerechnet wurde, wenn er auf seiner Leyer eine Saite mehr zog, als gewöhnlich war. Ein gewisser Timotheus erschien zu Sparta mit einer Zither, welche vier Saiten mehr hatte, als bis dahin üblich gewesen war. Den Lacedämoniern kam diese neue Musik so bedenklich und gefährlich vor, daß sie ein ordentliches Dekret abfaßten, nach welchem dem Timotheus diese vier übrigen Saiten abgeschnitten werden mußten.

bey ihrem Vergnügen als zum Salze desselben nöthig ist. Doch aber muß man sich wundern, wie die Seele eines geübten Tonkünstlers, ohne eben angestrengt und gespannt zu seyn, auf so vieles aufmerksam und auf so verschiedene Arten thätig seyn kann. Es ist bekannt, daß Lesen und Schreiben schon sehr komponirte Arbeiten des Geistes sind, aber das Geschäft eines Musikus, der ein Stück nach Noten spielt, ist noch zusammengesetzter. Ich gedenke mir einen Sänger, der zugleich spielt. Indem ich ihn betrachte, finde ich in seiner Seele folgende ganz verschiedene Beschäftigungen gleichzeitig. 1) Er theilt die Zeit auf das genaueste in gleiche Theile. 2) Es liest die Noten, und in einem Augenblick bestimmt er den Ton, den sie bezeichnen, und die Dauer derselben. Er liest aber dabey öfters 3 oder 4 Noten zugleich und wohl gar in ganz verschiedenen Schlüsseln. 3) Die Finger suchen in eben dem Augenblick die zu den Noten gehörigen Tasten und ordnen oder stellen sich von selbst so, daß zu den folgenden Tasten schon wieder die gehörigen in Bereitschaft stehen. 4) Liest er den Text, singt und denkt ihn. 5) Mäßigt oder verstärkt er die Stimme, je nachdem es der Affekt erfordert. 6) Ist der Baß beziffert, so entwickelt oder berechnet er nach den Regeln des Generalbasses jeden Griff. 7) Denkt er auf den Vortrag und Ausdruck auf dem Instrumente, das er spielt. 8) Ist ein Pedal vorhanden, so suchen seine Füße jede Bastaste, welche die Noten anzeigen. 9) Vergnügt er sich an seinem Spiele. Man erstaunt in der That über die vielen und verschiedenen Beschäftigungen und Arbeiten der Seele, die sie zugleich und ohne daß sich die geringste Folge der einen auf die andere denken ließe, verrichten kann, und man sieht zu welcher fast wunderbaren Fertigkeit eine ununterbrochene Uebung die Seele emporheben kann. Bey allen diesen Arbeiten denkt sie eigentlich nicht nach, die Regeln, nach welchen sie dieselbe hat verrichten lernen, sind ihr nicht gegenwärtig, ja sie schweben ihr in den wenigsten Fällen dunkel vor. Der ganze Mensch wird hier (wenn ich so sagen darf) zur beseelten Maschine, und behält das Bewußtseyn seiner und das Vergnügen an der

Musik bey aller der vielfachen Thätigkeit und Arbeit.

Die Tonkunst verstärkt schon vorhandene Gefühle und Affekte der Seele. Wie viel zum Beispiel gewinnt nicht das Religionsgefühl durch den gottesdienstlichen Gesang oder die kirchliche Musik? Ein Gottesdienst ohne Gesang und Musik würde auf den Menschen, dessen moralische Empfindungen durch etwas Sinnliches angeregt, erhalten und verstärkt seyn wollen, zuverläßig einen weit schwächern und matten Eindruck haben. Der zum Streit ziehende Soldat fühlt sich durch die kriegerische, berauschende Trommel und die muntere schmetternde Trompete muthiger und beherzter. Ein dumpfes Trauergeläute erregt in uns eine stille Melancholie. Eine freudige Symphonie macht uns heiter und treibt gleichsam das Blut geschwinder durch die Adern. Die Griechen hatten nie ein Gastmahl ohne Musik, und die Römer begruben und verbrannten ihre Todten bey dem Klageton der Flöte. Auch diese Eigenschaft der Musik könnte bey der Jugend einigermaßen benutzt werden, wenn man sie im Spielen und Singen solcher Lieder oder Oden übte, die entweder von religiösem oder gutem moralischen Inhalt wären. Es fehlt nicht an geschickten und geistreichen Componisten und Dichtern dieser Art, z. B. die Gellertschen Lieder mit den Bachischen Melodien haben für ein, für die Religion gestimmtes Herz sehr viel Erbauliches. Solche Uebungen können nicht ganz ohne Wirkung und Nutzen seyn, man muß nur nichts Schnelles und Außerordentliches von ihnen erwarten.

Die Musik kann auch gebraucht werden, Leidenschaften zu erregen oder zu stillen, mithin den Charakter zu bilden. Ein munteres Stück erheitert den Traurigen, und ein trauriges wehklagendes mindert die Freude, und flößt traurige Empfindungen ein. Ein großer Philosoph schlägt vor, man solle diese Eigenschaft der Musik bey der Jugend so anwenden, daß man z. B. einen Jüngling von melancholischem Temperamente fast beständig in muntern freudigen und lustigen Gesängen oder musikalischen Stücken übte; und umgekehrt, einen flatterhaften, leichtfertigen und zu Fröhlichen solle man fast lauter Adagio's und überhaupt traurige, wehmüthige, rührende Piecen vorlegen. Man würde, glaubt er, mit der Zeit eine Minderung des herrschenden Affektes wahrnehmen. Ganz ohne Wirkung könnten dergleichen Uebungen wohl nicht seyn, doch scheint mir diese musikalische Seelenkur etwas schwer und weitläufig zu seyn; und das darum, weil dem Schwermüthigen eine heitere aufgeräumte Musik, und dem lustigen Kopfe eine schwermüthige Melodie gemeiniglich schon von Natur zuwider ist, und es ihnen damit eben so geht, wie dem Kranken mit einer Medicin die ihm aneckelt. So viel bleibt aber wohl gewiß, daß oft gehörte einförmige Melodien- und Gesangarten, nach und nach etwas Einfluß auf den Charakter haben können. Die Griechen erwarteten wenigstens von ihren Tonarten eine Bildung der Nation zu einem gewissen Chaarkter oder gewisse Gemeinzüge; Volkslieder und Nationaltänze müßten wohl eine gleiche Wirkung haben, wenigstens scheint es, als ob die tiefdenkenden Engländer den lustigen Tanz, die flatterhaften, merkurialischen Franzosen die gesetzte und ernste Menuet darum eingeführt hätten, um den herrschenden Nationalcharakter etwas umzusetzen. Im Ganzen genommen aber hat die Musik, wenigstens in Deutschland, nichts Einförmiges und Nationales mehr, das durch öfteres Hören und Spielen nach und nach zur Festsetzung eines Nationalcharakters etwas beytragen könnte. Wir haben den Italiener, Franzosen, Engländer, Polen und mehrere nachgeahmt, haben dadurch an Mannigfaltigkeit und Vollkommenheit gewonnen; aber das Simple und Einförmige, welches zur Bildung eines Nationalcharakters etwas beytragen könnte, ist dabey größtentheils verloren gegangen.

Endlich dient die Musik dem denkenden, geschmackvollen und empfindsamen Menschen zu einem edlen und anständigen Zeitvertreibe und zur Aufheiterung des Gemüths. Auch der Mann von Geschäften hat zuweilen in seinem Leben solche Lücken, die er

nicht recht auszufüllen weiß, Stunden die er nicht zu ernsten Arbeiten anwenden kann oder will, und in welchen er, eine, dem Geschmack und der Thätigkeit seiner Seele angemessene, Erholung und Ergötzung wünscht. Jeder Jüngling kann es ebenfalls vorhersehen, daß es ihm an solchen Lücken und Stunden der quälenden Langenweile auch nicht ganz fehlen werde. Kann man ihm einen bessern Dienst erzeigen, als wenn man ihm eine Kunst lehrt, welche die denkende, strebsame, thätige Seele nicht ganz müßig läßt, aber auch nicht anstrengt, das Ohr und das innere Gefühl ergötzt, Geschäfte und Sorgen vergessen macht, Trübsinn und Mißmuth verscheucht, und niemals verführt? Wollte man die Musik auch auch nur zu einem angenehmen Zeitvertreibe lernen, ohne darauf Rücksicht zu nehmen, daß sie unter den schönen und bildenden Künsten einen eben so hohen Rang behauptet als die Dichtkunst, und reellen Einfluß auf die gelehrte und schöne Bildung des Geistes hat; so würde, dünkt mich, auch schon die Mühe belohnt seyn, die man darauf verwendet.

So viel ich auch hier über die Musik gesagt habe, so gebe ich sie doch nicht höher aus, als für ein gutes Neben- oder Hülfsmittel bey der gelehrten Erziehung, das mehr oder weniger anschlägt, je nachdem ein Subject Talente und Neigung dazu hat. Mich dünkt, alle Erziehungsregeln sammt und sonders möchten wohl im Grunde auf zwey hinauslaufen, die sich aber in unzählige zergliedern lassen, nämlich auf diese: Kläre den Verstand deines Zöglings nach Möglichkeit auf, und bilde sein inneres Gefühl. Ein junger Mensch, der nach Maßgabe seiner individuellen Seelenkräfte den möglichsten Grad der Aufklärung erhalten hat, und dessen Seele zu einem guten edlen Gefühl gestimmt ist, der ist wohlerzogen. Der Körper des Menschen ist gesund, wenn er nach Beschaffenheit seines Baues den gehörigen Grad der Kräfte besitzt, und wenn seine Empfindungswerkzeuge oder die Sinne die gehörige Reizbarkeit und Güte haben; und so ist auch analogisch die Seele gesund, wenn sie den gehörigen Grad der Verstandeskräfte erreicht, und dabey ein gutes richtiges inneres Gefühl für Schönheit hat.

In so fern nun die Musik zu beyden und vorzüglich zu dem letztern etwas beytragen kann, in so fern ist sie wohl allerdings als ein Erziehungsmittel mit zu empfehlen und ohne andern Wissenschaften Abbruch zu thun zu gebrauchen.

Rezensionen neuer Musikalien.

Harmonik, oder kurze Anweisung, die Regeln des Generalbaßes auf eine leicht faßliche Art gründlich zu erlernen. Zum Selbstunterricht, mit Notenbeyspielen erläutert von Peter Lichtenthal.

Orpheik, oder kurze Anweisung, die Regeln der Composition auf eine leicht u. s. w. (wie oben) von demselben.

Beydes im Verlag der k. k. priv. chemischen Druckerey.

Ob uns gleich mit Generalbaß- Schulen- und Compositions-Büchern berühmte Meister schon reichlich versehen haben; so blieb bisher doch noch immer der Wunsch übrig, es möchte sich ein Sachverständiger dem Geschäfte unterziehen, diese Lehren kurz und zum Selbstunterrichte faßlich darzustellen. Herr P. Lichtenthal hat sich bey Verfassung vorstehender beyden Werke diesen gemeinnützigen Zweck vorgesetzt, und es ist ihm allerdings gelungen, ihn zu erreichen. In der Harmonik, oder der Anleitung zum Generalbaßspiele hat er Kirnbergers Kunst des reinen Satzes zum Vorbilde genommen, und den harmonischen Dreyklag, und den wesentlichen Septimen-Akkord, sammt deren Verwechslungen, als Urprinzip der Harmonielehre aufgestellt; ein sehr lobenswerthes Verfahren, da es nur mittelst Erklärung dieser zwey Grundakkorde, worauf unser ganzes musikalisch-harmonisches Gebäude beruht, möglich ist,

den Wißbegierigen, und vorzüglich dem schönen Geschlechte, das gewöhnlich bey dem Worte »Generalbaß« wie vor einem Phantom zurückbebt, die Kenntniße der Akkorde und ihre Benennung auf eine leicht faßliche Art beyzubringen, ohne ihnen das Erlernen zu verleiden. Obgleich das Werkchen nur 21 Seiten in Querfolio beträgt, nnd daher seinem Titel, als kurze Anweisung ziemlich entspricht, so ist indeß Rez. doch der Meinung, daß, da diese Harmonik zunächst für das schöne Geschlecht geschrieben ist, es immer noch um vieles kürzer hätte verfaßt werden können. So hätte gleich in der Einleitung zur Vermeidung aller Weitläufigkeit, die §. 4 und 5, die immerhin Wahres aber hier nicht Wesentliches enthalten, noch mehr aber das ganze erste und zweyte Kapitel von den Tonleitern und Tonarten ganz weggelassen werden können, weil man mit Recht bey denjenigen, der den Generalbaß studieren will, voraussetzen kann und soll, daß er bereits die Clavierschule inne habe, somit die Klangstufen in der Musik schon genau kenne.

Das Werkchen ist korrert und deutlich gestochen, auf sauberem Papier abgedruckt, und empfiehlt sich besonders dadurch, daß die Notenbeyspiele sehr bequem den vorangehenden Erklärungen beygefügt sind.

Die Orphéik, oder Compositionslehre ist, nicht minder zum Lobe des Verfassers, mit umfassender Sachkenntniß entworfen und mit vielem Fleiße ausgearbeitet. Der Text, d. i. die Abhandlung ist für sich bestehend und mit bloßer Berufung auf die besonders abgedruckten Notenbeispiele (wie es der höhere Zweck des Werkes nothwendig machte) klar und allgemein verständlich vorgetragen. Die Wichtigkeit des Gegenstandes nöthigte zwar den Verfasser, die sich vorgesetzte Kürze in etwas zu beseitigen, und das Werk auf 18 Bogen auszudehnen; demungeachtet hat Rez. hier nichts gefunden, das er für überflüßig erklären möchte. Selbst die in der Einleitung ausgeführte Parallele zwischen den Compositionen in der Mahlerey und in der Musik dient wesentlich dazu, den allgemeinen Begriff von Composition zu versinnlichen. Die im Verlauf der Abhandlung angeführten Beyspiele sind theils vom Verfasser selbst neu aufgestellt, theils von andern berühmten Meistern entlehnt; dem ganzen System aber liegt Albrechtsbergers gründliche Anweisung zur Composition zum Grunde.

Der Text so wie die Notenbeyspiele, ersterer mit Schrift gesetzt, letztere in Steinplatten geätzt, sind auch auf schönem Papier sehr rein abgedruckt; auch in Ansehung der Correktheit hat Rez. den einzigen wesentlichen Fehler wahrgenommen, daß Seite 26 auf dem 4ten System, anfangs in der untern Zeile, der Baßschlüssel statt dem Violinschlüssel vorgezeichnet ist.

Pariser Opernbühne.

Odéon (Théâtre de l'Impératrice). Mozarts Hochzeit des Figaro war in den letzten Tagen des Monaths April wieder auf die italienische Opernbühne gebracht, und mit Enthusiasmus aufgenommen worden. Man verdankte den erneuerten Genuß dieses Meisterwerks dem ächten, reinen Kunstsinn des Hrn. Kapellmeister Pär. Die zweyte Vorstellung wäre bald nicht ohne Lärm abgelaufen, da einige unberufene Kunstrichter im Parterre sich herausnahmen dem, bekanntlich unvergleichlichen Orchester, mehrmahls piano! zuzurufen.

Die Gazette de France vom 25ten May enthält eine sehr interessante Zusammenstellung der älteren und neuesten Urtheile des öfter erwähnten litterarisch-musikalischen Klopffechters Geoffroi über den unsterblichen Mozart, um durch die Reihe der darin vorkommenden Widersprüche zu erweisen, welches Gewicht auf einen solchen Censor im Gebiethe der Tonkunst zu legen sey. Wir theilen unsern Lesern die Hauptzüge dieser Charakteristik mit.

Im Jahr 1801 sagte Geoffroi: Mozart sey ein wahrhaft originelles Genie, ein großer Mahler der Natur; keine Note sey bey ihm ohne eigenen Sinn, er scheine berufen worden zu seyn, um die herrliche, in Italien durch falschen Flitterglanz so sehr entstellte Kunst zu reformiren. Ein Deutscher sey es, der durch die Reinheit seiner Melodien, durch die Einfachheit, Freyheit und Grazie seines Satzes die Musik zur Wahrheit und Natur und zum guten Geschmack zurückgeführt hat. Diese besondere Einfachheit seines Styls sey eine Art Skandal für die Kunstkenner. Man wünsche sehnlich Don Juan und Figaro in dem italienischen Opernhause zu hören; Mozarts Werke seyen vorzüglich geeignet, diese Bühne zu heben. Das niedliche Liederfach sey ihm besonders eigen, er sey darin glücklicher als in Stücken, die einen großen Charakter erforderten.

Am 22ten May 1813 sagte derselbe: Mozarts Geist habe in nichts auf die dramatische Musik Einfluß gehabt, er sey dem Verfall derselben gefolgt, ohne einen Versuch zu machen, um ihn aufzuhalten; er habe sehr wenig für den Gesang gethan; seine ernsthaften und komischen Opern entfernten sich nicht von der gewöhnlichen Straße. Man müsse überhaupt in seiner Musik weder Geist noch Wahrheit und Natur suchen; seine Gesangstellen seyen bloße Nachahmungen, und seine Phantasien weit entfernt, immer angenehm zu seyn. Dieses große göttliche Genie, wie man ihn nenne, habe wenigstens in Figaro weder Verstand noch Geschmack bewiesen; er habe den Sinn der Intrigue dieser Oper nicht begriffen, und — daher ganz unrichtig aufgefaßt. Dieses musikalische Werk Mozarts gewähre kaum drey Viertel Stunden Unterhaltung, und dagegen mehr als zweystündige Langeweile.

Diesen Urtheilen, deren jedes bedaurenswürdige Ungereimtheiten enthält, und den völligen Layen in Polihimniens Reiche anzeigt, fügt nun obiges Journal folgende sehr passende Verse Boileau's bey:

Voilà l'homme en effet: il va du blanc au noir;
Il condamne au matin ses sentimens du soir;

Importun à tout autre, à soi même incomode
Il change à tout moment d'esprit comme de mode.

(Dieß ist der Mann wie er seyn soll; er sagt bald weiß bald schwarz; was er noch gestern selbst behauptet verwirft er schon heute; allen andern zur Last, sich selbst unbequem, wechselt er jeden Augenblick seine Ansichten wie Moden.)

Eine Anekdote von Beethoven.

(Aus dem historischen Unterhaltungs-Lexicon.)

(Reutlingen in der Mäcken'schen Buchhandlung 1812.)

Der junge Beethoven war von seinen Aeltern zum Tonkünstler bestimmt, und setzte schon in seinem achten Jahre durch sein Geigenspiel die Zuhörer in Erstaunen. Er übte sich gewöhnlich in einem kleinen Dachstübchen ganz einsam. Doch nicht ganz einsam — denn das Zimmerchen beherbergte zugleich eine ungemein große Winkelspinne. Der Knabe bemerkte, daß, sobald er zu geigen anfing, die Spinne ihr Gewebe verließ, und ihm näher kam. Dieß that sie allezeit. Nach und nach wurden Spieler und Zuhörerinn so vertraut, daß diese aus ihrem Winkel auf das Pult, vom Pulte auf den Künstler und endlich auf dessen Arm kam, der den Bogen führte. Der Antheil, den der Knabe hieran nahm, trug nicht wenig zu seinem Fleiße und mithin zu seinen Fortschritten bey. Eines Tages kömmt seine Muhme, die Mutterstelle bey ihm vertrat, und führt jemanden in das Stübchen, um des jungen Geigers Anlage zur Tonkunst zu beurtheilen. Er spielt. Die Spinne bleibt nicht aus, und gehet endlich bis auf seinen Arm. Da fährt die Muhme plötzlich hervor, schleudert die Spinne mit dem Pantoffel auf den Boden und zertritt sie in demselben Augenblicke. Vor Schrecken sinkt der junge Mensch in Ohnmacht. Sein Lehrer, Le Mierre in Paris, bezeuget die Wahrheit dieser Geschichte.

Nro. 25.

Wiener allgemeine musikalische Zeitung.

(Sonnabend den 19. Juni 1813.)

Klagen der Componisten unserer Zeit.

Verehrtes Publikum! Ansehnliche Kunstrichter! Achtbare Dilettanten und Layen!

Wir vernehmen seit Jahren Ihre Klagen über unsere neusten Compositionen; bald sind wir zu originell, bald zu gewöhnlich, bald zu mystisch, bald zu trivial, und was für Beschuldigungen Sie noch weiter an uns machen. Es rege sich kein mozartisches Genie mehr unter uns, hören wir allenthalben bedauern, und wir sind doch stets bemüht diesen Ausbrüchen Einhalt zu thun und Ihren Beifall zu verdienen! Glauben Sie, die Schuld liegt nicht an uns, daß wir nicht längst Ihren Wünschen zuvor kamen, das meiste Uebel kömmt von den Dichtern her, deren Werke wir verbrämen sollen. Nehmen Sie nur wohlgefällig vor allen den Inhalt der Opernbüchern an! Wie selten wird ein rein versificirtes Stück ans Licht gebracht, und wenn dieses dann geschieht, wie selten werden Situationen ausgewählt, welche sich für die musikalische Bearbeitung eignen! Gewöhnlich lassen die Dichter ihre arme Helden singen, wenn sie lieber schlafen möchten, oder etwas anders zu thun hätten, wo Gefahr im Verzuge ist. Wir sollen dann aushelfen, wir sollen dem nackten Gegenstande ein artiges Mäntelchen umhängen, oder deutlicher gesagt die Blößen decken, welche unsere schreibseligen Skribenten gegeben haben! Schale Worte durch Musik herausputzen, das ist die gewöhnlichste Forderung, welche an uns gemacht wird. Hätten wir diese Wunderforderung dann auch erfüllt, dann sollen wir noch gar die Katastrophe erheben, die Katastrophe eines Stücks, dessen Verfasser von der Katastrophe selbst nicht das geringste verstanden hat. Können wir dort mit allem Aufwand der Instrumente, mit allen möglichen Schattirungen der Töne etwas herausbringen, wohin der Dichter nichts legte? Wo oft fade, matte Prosa steht, die kein Orpheus in Poesie zu wandeln vermöchte? — Sind wir vermögend dort einen Kontrast des Hochherzigen mit dem Schleicher, des Heldenmuths mit dem Feigen, der Tugend mit dem Laster, des Triumphes mit der Vernichtung zu erwirken, wo der Dichter alles versäumte, wo er alles hinter die Scene statt auf die Scene brachte und das was zur Entscheidung geschehen soll, erzählen läßt? Können wir in jene Chöre Feuer, Kraft, Entschlossenheit und Kühnheit bringen, wo rein der Schriftsteller Gemeinplätze legte, die sich wohl nach den Sylben, aber nicht nach den Gesetzen der gesunden Vernunft reimen mögen? Endlich sind wir im Stande jene Hauptmomente eines fremdartigen Stückes im Geiste der Dichtung durch Musik auszuführen, wenn der etwaige Uebersetzer oder Bearbeiter derselben die Ursprache desselben nicht verstand, und uns ganz andere Punkte andeutete, als welche angedeutet werden sollten; z. B., wie das oft geschieht dem Motiv irgend einer Groß- oder Schandthat eine ganz andere Gestalt unterschob, als welche solches der Individualität der Personen, oder dem Interesse der Handlung gemäß haben konnte? — Gewiß solche Uebelstände durch Musik zu verbessern, das wäre ein Meisterstück und eine größere Kunst als Text und Musik zugleich liefern! Sie werden einwenden, daß nicht lauter solche Dichter und nicht durchaus solche Sujets existirten; das ist wahr, gibt es aber auch genug, um uns ausschließlich mit bessern Werken zu

beschäftigen und uns außer die Nothwendigkeit zu setzen, zu mangelhaften Stücken unsere Zuflucht zu nehmen! Wir glauben nein? und können dieß sogar behaupten. Lesen Sie alle unsere neueren Opern, Originale wie Bearbeitungen und Uebersetzungen durch, und Sie werden bald mehr bald minder irgend einen von jenen Mängeln finden, von denen wir so eben sprachen. Da ists dann unmöglich eine gute Composition zu liefern; wo nichts ist, kann man nichts nehmen, dieses alte Sprichwort bestätigt sich hier im vollen Sinne. Freylich ist es vielen Componisten um kein Haar besser gegangen, und sie waren doch groß, aber für diese waltete doch ein besserer Genius. Betrachten wir den größten aller Meister, Mozart, so schlecht der Text seines Don Juans und der Zauberflöte bearbeitet seyn mag, so elend die Verse zusammen gestoppelt sind, so haben sie doch musikalischen Rythmus und der Dichter derselben war doch bemüht, dem Componisten in die Hände zu arbeiten, dort keinen weiblichen Ausgang hinzustellen, wo ein männlicher gebührt, oder umgekehrt, Situationen herbeizuführen, die dem Tonsetzer Gelegenheit, seine Phantasie wirken zu lassen, geben, die Katastrophe kräftig herbeizuführen, die Arien und überhaupt alle Gesangstücke zu motiviren, und dort wo gesungen werden soll, überhaupt die Handlung so einzuleiten, daß das begeisterte Herz nichts anders als Gesang begehren und erwarten kann. Wie reich an musikalischen Scenen ist nicht Don Juan, dieser üppige, feuersprühende Liebesritter, wie ergiebig für den Gesang nicht die Eifersuchtskette seiner Geliebten, wie erschöpfend nicht für die höhere Musik die Katastrophe mit dem Gouverneur als rührende Erscheinung, wo die Furien des Gewissens erscheinen, und den Sünder in sein Verderben peitschen! Eben so ist die Zauberflöte ein ergiebiges Feld für den Tonkünstler, in dessen mystischen Grenzen er die Musik in ihrer Allgewalt sprechen lassen, und in ihrer höchsten Begeisterung zeigen kann. Wir wollen nicht sagen, daß jeder Tonkünstler, hätte er nur solche Sujets, ein Mozart seyn könnte, dahin gehen unsere ehrlichen Vermuthungen nicht, aber leisten könnte er doch

wenigstens etwas, was Ihrer Ansicht von uns, verehrtes Publikum, ansehnliche Kunstrichter ꝛc. eine andere Wendung geben sollte.

Bei allen diesen Uebeln der Dichter treten dann oft noch andere Mißhelligkeiten ein, die uns um Renomée und Lust zur Arbeit bringen: es sind die ganz entgegengesetzten Erfüllungen alles dessen, was wir bei unseren Compositionen zur Bedingung setzten. Wir haben z. B. eine tragische Oper vollendet und den Helden mit kräftigen, auszeichnenden Gesangstücken reichlich versorgt, die Primadonna bedacht, die Chöre so reich und ansehnlich ausgerüstet, daß wir Lob und Beifall hoffen können. Die Musik wird einstudirt, und was müssen wir zu unserem Leidwesen erfahren! „Der Held sey bloß Schauspieler und kein Sänger, und könne daher keine Schwierigkeiten erfüllen", „die Primadonna habe keine Höhe", „die Chöre wären nicht ausgiebig genug zu besetzen." Hohes, verehrtes Publikum, ansehnliche Kunstrichter ꝛc. denken Sie sich nun in diese Lage! Wir, die wir alles gethan zu haben glauben, sehen uns nun plötzlich, wie beim Beginnen unserer Arbeit, unter, statt auf dem Gipfel, auf dem wir schon zu seyn glaubten; das Stück wird aufgeführt, es mangelt überall; Schade um das artige Sujet, heißt es dann, das Buch ist allerliebst, aber der Componist hat den Autor nicht verstanden, er hat die Umgebungen nicht berechnet, dem Effekt seiner Musik falsch vertraut, so brav die Sänger gespielt haben, die Oper wird kein Glück machen!

Ein drittes Uebel was uns um Ehre und Krebit bringen kann, sind die schwach besetzten Orchesters, von denen nur das hiesige Hofoperntheater und das Theater an der Wien ausgenommen sind, welche aber sonst immer noch viel zu wünschen übrig lassen. Oft ist eine Ouverture, ein Marsch, das Solo für ein romantisches Instrument ꝛc. noch so herrlich komponirt, aber das Orchester und vorzüglich die Solospieler bleiben hinter dem Willen des Componisten zurück. Die Herren verfehlen die Tempi; statt raschen, kräftigen Aufschwung höret man oft fade Leyerey, statt sanfte, melodischer Klage, grelle, tobende

Töne des Uebermuths. Wenn das Orchester also ganz falsch unsere Takte deklamirt, wie ist man im Stand unsere Ideen zu verstehen? Gerade so als könnte man Schillers Glocke goutiren, wenn ein Schulknabe sie vorzulesen den unsinnigen Einfall haben wollte. Doch alle diese Uebel bestimmen, hindern das Publikum nicht, uns allein zu verurtheilen; alles das was in der Gesammtmaße los stürmt, unsern Ideen, unserm guten Willen Einhalt zu thun, wird auf unsere Rechnung geschrieben; der Einzelne fehlt theils in der Exekution, theils in der Anlage des Buchs und in der Reinheit der Dichtung, und der arme Componist wird mit den Disteln der Schmähsucht abgespeist, wo er den Lorbeer der Anerkennung gehofft hat. — Wir läugnen nicht, daß es unter uns welche gibt, die, wenn sie auch das Glück genößen, alles so zu finden, wie wir es leider noch selten fanden, dennoch keine ordentliche Composition liefern würden; ey ja der Schwarm derjenigen, welche plan- und sinnlos schreiben, hat sich auch an uns angehängt, aber dieser Leute Werke werden wohl von keiner authentischen Bühne gewürdigt werden, man wird sie auf den ersten Blick zu beurtheilen wissen, und sie der öffentlichen Produktion nicht werth halten, aber das Kindlein zusammt dem Bade verschütten deucht uns unrecht. Das was Männer von Verdienst auf die Scene bringen, mag immer einer tiefen Prüfung der Kenner und Layen werth seyn; es werde nicht alles abgöttisch bewundert, was den Namen eines berühmten Mannes an der Stirne trägt, es werde nicht alles in den Staub getreten, was junge Priester der Polihymnia liefern, sondern auf Neben-Seiten- und Hauptumstände ein solches Augenmerk genommen, daß dem sein Weiß nicht schwarz erscheine, der es geliefert, und derjenige nicht mit grünen Guirlanden bekränzt werde, der sich kaum mit grauen trösten dürfte; auch große Männer sind Menschen und können fehlen. Das größte Uebel, was uns so nach darnieder drückt, könnte die imponirende Autorität seyn; wenn diese aus dem Spiele bliebe, dann könnten auch junge Tonsetzer wieder aufathmen; und auf Ermunterung und Würdigung rechnen. Hohes verehrtes Publikum, ansehnliche Kunstrichter ꝛc. lassen Sie uns neue Componisten also, so viel Luft schnappen, als wir zum Kunstleben nöthig haben; Sie sollen sehen, es wird anders werden, es wird mancher unter uns sich eine Stelle verschaffen, der gegenwärtig in tiefer Dunkelheit dahin keucht. Das Genie bedarf einer Pflege wie die Kinder. Gehen Sie die Geschichte durch, nur Gelegenheit bestimmte die Menschen. Wem der Weg bei der Musikette verrammelt wird, der kann es unmöglich zum General bringen; wer bei seinem ersten Geigenstrich ein Mensch ohne Anlage heißen soll, wird nie ein Adagio lernen! Aneiferung, Nachsicht, Lohn das sind die drei Genien welche alle Köpfe der Welt zu nützlichen Gliedern auffordern. Lassen Sie uns daher gegenwärtig noch ohne Namen in der Welt, nicht auch ohne Namen aus der Welt gehen, und Sie werden sich überzeugen, die Mozarte, Cherubini und Haydn werden nicht aussterben, sondern zu ihrer Freude aufleben, und durch Sie gebildet, mit Ihnen den Ruhm tragen.

Die sämmtl. neuen Componisten unserer Zeit.

K. K. Hoftheater.

Am 16. Juny debutirte Mad. Grünbaum, geborne Müller, engagirtes Mitglied des königlichen ständischen Theaters zu Prag, auf dieser Bühne als Julie in Spontinis Vestalinn. Die anspruchslose Erscheinung einer so ausgezeichneten Sängerinn hat uns desto erfreulicher überrascht, je gemäßigter die Forderungen waren, welche wir an das, uns noch wenig bekannte Talent dieser Künstlerinn uns zu machen getrauten. Wir nehmen keinen Anstand dem einhelligen Urtheil aller Kunstkenner beizutreten, und Mad. Grünbaum unter den, bisher in dieser Rolle hier aufgetretenen Künstlerinnen den ersten Rang neben Dem. Fischer, welche sie bekanntlich un-

)(2

übertrefflich gab, zuzugestehn. Der volle kräftige Ton ihrer Stimme schmeichelt dem Ohre, die bedeutende Höhe, zu der er sich mit Leichtigkeit aufschwingt, und darin nüanzirend verweilet, bezeugt sehr vortheilhafte Natur-Anlagen, die durch fleißige Uebung sich bereits glänzend entfaltet haben, und bei einer so jugendlichen Sängerinn sich noch schöner entfalten werden. Von Seite der inneren musikalischen Cultur, und der Feinheit und Richtigkeit des Geschmacks haben sich die Vorzüge der Mad. Grünbaum nicht von allen Seiten gleich günstig ausgesprochen. Der Vortrag des Rezitativs ist, bis auf das öftere Verschlingen der letzten Sylben, untadelhaft, die Deklamation richtig akzentirt; den Wechsel der Leidenschaften hat Mad. Grünbaum durchaus, besonders aber in der großen, äußerst schwierigen Scene im zweiten Akt sehr wahr empfunden und in den verschiedenen Melodien genau ausgedrückt; nur in Ansehung der Verzierungen des Gesanges hat Mad. Grünbaum offenbar zu viel gethan; wie wenig dieser Part eine Ausschmückung mit Coloraturen und eine vielfältige Nüanzirung vertrage, hätte die Künstlerinn schon daraus abnehmen sollen, daß sie wegen derselben die Tempos größtentheils langsamer nehmen mußte, als sie auf dieser Bühne bisher, in dem Geiste der Composition, genommen wurden. Ueberdieß haben sich manche der angebrachten Nüanzen nicht vom Gewöhnlichen entfernt, und einzelne Ferma's schienen uns gar nicht am rechten Platze zu stehn. Besonders wünschten wir, daß Mad. Grünbaum bei dem Ausruf: Er ist frei! im zweiten Akt, in Zukunft den vorgezeichneten Akkord nicht wieder verwechsle, wie es bei diesem Debut geschah. Im Ganzen werden indeß die hier gerügten Mängel von den übrigen Schönheiten und Verdiensten ihres Vortrags bei weitem überwogen; und wir freuen uns mit dem ganzen kunstliebenden Publikum, das ihr rauschenden, herzlichen Beifall bezeigte, sie bald wieder in dieser und mehreren anderen Rollen zu sehn.

Ein Wort über den Zustand der Musik in Wien.

(Beschluß aus Nro. 13.)

Zweiter Brief.

Was man für Auswüchse des hiesigen Musikliebhaber-Gremiums ansehen könnte, das sind die Tonangeber bei den neuen Compositionen, deren Verfasser noch keinen Namen haben. Es gibt hie und da Gedanken in den schlechtesten Werken, welche bei einer andern Zusammenstellung eine glänzende Epoche machen würden; diese sollen gewürdigt werden, aus ihnen lernt man den Componisten von dem wahren Gesichtspunkt betrachten, aber die Tonangeber lassen dieß nicht zu. So hörte ich unlängst die Musik einer neuen Oper, die im Ganzen nicht schlecht war, in welcher sich nur der Componist durch sein Streben nach Originalität zu sehr zu isoliren suchte. Es ist gut, wenn solchen Neuerungen nicht allgemein gehuldigt wird; die Opernmusik hat zwar ein weites Feld, in welchem die Grenzen nicht so leicht zu überschreiten sind, aber zwei Wegweiser stehen doch jedem vor Augen: der gute Geschmack und das reine Gefühl. Was sich an diese anschmiegt, kann so leicht seine Wirkung nicht verfehlen, und wenn es auch auf ungebahnten Wegen sich ankündigt. Die Oper, welche ich meine, und ihr Componist bewegten sich auffallend um diese Punkte, warum ihm also in seinem Ausfluge Abbruch thun, und seinem löblichen Zweck in den Weg treten? Solltest du glauben, lieber Freund, daß er auslangte? — Die Tonangeber gebothen Einhalt des Enthusiasmus, und die eigentlichen Liebhaber, Leute von warmer Empfindung, mußte gehorchen, und das Werk mißfiel. — Wären die Tonangeber immer Menschen von strenger Kunstansicht, so könnte dieß hingehen, aber sie schneiden sich oft gräulich. Neulich priesen sie erst ein Werk mit unbedingtem Beifall, das beim Lichte betrachtet des Aufhebens nicht werth war; daher entspringt Unconsequenz, und das schüchterne Talent wird

in seinem Aufluge abgeschreckt, und unterläßt, sich ferner zu zeigen, um durch immer tieferes Studium in jene Sphäre zu dringen, wo kein Undank mehr zu verdienen ist. Ich glaube für beide Fälle die Werke nicht erst zu nennen, die Geschichte beider ist neu, warum soll ich ihre Schöpfer und ihr ungerechtes Schicksal weiter berühren?

Was man den Wienern zum besondern Lobe nachsagen muß, das sind ihre Beurtheilungen jener Virtuosen, welche sich in öffentlichen Conzerten hören lassen. Unter diesen sind besonders die Clavierspieler übel daran, welchen man allgemein rathen möchte, vorher ihre Meisterschaft gegründet zu haben, ehe sie hier erscheinen. An großen, musterhaften Clavierspielern ist diese Kaiserstadt reich, und es dürfte mancher Dilettant den meisten reisenden Künstlern vorzuziehen seyn; auch gibt es Clavierlehrmeister hier, deren Methode in ganz Europa Antheil und Nachahmung gefunden hat. Ich berühre hier bloß Hrn. Hummel, dessen Namen die ersten Hauptstädte mit Verehrung nennen. Die Violine ist das zweite begünstigte Instrument der hiesigen Künstler-Welt. Die Virtuosen auf demselben wissen alles in allem darzuthun, was Liebliches, Kühnes, Gewagtes und Schwieriges zu verüben vermögen. Ein reisender Künstler, der nicht wie Pallebro schwärmt, oder wie Rode imponirt, wird nur mühsam neben unsern einheimischen Virtuosen auf der Violine bestehen können. Auch die Flöte hat ihr Vaterland hier gefunden. Man treibt ihre Autorität in den Virtuosenzirkeln bis zur Abgötterey; kein Wunder, daß ein solches musikalisches Publikum den wandernden Amphion zu prüfen weiß. Und so geht es fort mit allen Instrumenten, für welche, sie mögen einer Gattung seyn, welcher sie wollen, eine Residenz von Meistern gefunden ist. — Leichter ergeht es den reisenden Sängern und Sängerinnen. Haben sie die Bühne zum Standpunkt ihrer Excellirung gewählt, so helfen oft Schauspielertalente nach, auf welche hier größtentheils mit gesehen wird. Erscheinen sie aber im Conzerte, dann muß die Kehle ihre strenge Schuldigkeit thun, und da immer

unsere Conzertsäle von zwei Partheien besucht werden, in welchen die eine dem Schnürkel- und Passagen-Pathos, die andere der dem einfachen, herzlichen Vertrag huldigt, so kann es an Beifall, wenn nur irgend ein Verdienst abzumerken ist, nicht fehlen. Große Künstler der Vokalmusik werden freilich größer und wichtiger belohnt; aber nur selten tritt eine Harlas auf, für welche sich alle Herzen öffneten.

Ich habe, lieber Freund, mit ungeschmückter Rede dir über den Zustand der Musik gesagt, was ich sagen konnte. Dieß sind die unpartheyischen Meinungen jedes Kenners, und ich dürfte hierüber wohl jede Bestätigung erwarten. Im Ganzen kömmt mir Wien wie ein großes, vollkommenes Orchester vor, in welchem sich die größten Virtuosen aus allen Fächern befinden. Geigen und Bratschen beschreiben das Gewoge aller Liebhaber der Musik; das Clavier ordnet die Richtung des Geschmacks; die Flöten verkünden mit schonender Stimme, daß es grellen Tönen der Mißgunst und des Neides zu verzeihen wisse; das Violoncello fordert die Nachbarn zur harmonischen Mitwirkung auf; die Hörner verhalten das Echo der Kunst bis in die Wälder der Kritik; der Baß bewegt sich ruhig im Besitz seiner Kraft unter dem rauschenden Jubel, und die Trompeten, von den hiesigen Meistern geblasen, rufen mit lautem Geschmetter, daß hier die Heimath der Tonkunst sey. — Lebewohl.

D. R—r.

Aphorismen.

Ohne Ausdruck ist alle Musik Gefasel, und dein Gespiel ist nicht Herzenssprache sondern unverständliches Gewäsche. — Des Ausdrucks Bestandtheile sind groß und viel. Richtiges, äußerst genaues Lesen, nicht kauderwellsche Hudelei, unpedantische Deutlichkeit, Kenntniß des musikalischen Schönen mit sammt seinen oft lichtstrahlfeinen Nüancen, Verständniß des

Helldunkeln, des Werdens und Sterbens der Töne, des holden Hinschwebens, des Drucks, Accents, des zähen Verweilens, und so mancher süßen Täuschung; all dieses und noch viel mehr, ohne es nennen zu können, gehört zum deutlichen, schönen, vollen und runden Ausdruck.

Schubart nannte Bach den Mann mit dem tiefen Eigensinn, Eckardt den Reichen, Melodischen, Kozeluch den Prächtigen, Mozart den Genialischen, Clementi den Originellen, Beecke den Mahler mit Tönen, Haydn den Verwegenen, Launischen, Wolf den Correkten, und Vogler den Starken.

Um deine Ichheit in der Musik herauszutreiben, so denke, empfinde, phantasire selber. Dein eigenes dir ganz anpassendes Gemächt wirst du immer am besten herauskriegen. Ewiges Copiren, oder Vortrag fremden Gewerkes ist Schmach für den Geist. Sey kühn, schlage an Brust und Schedel, ob nicht Funken eigener Kraft dir entsprühn.

Ohne Uebung und Fleiß frommt dir all dein Geist nichts; Anlage ohne Cultur macht den fettesten Boden zu einem Brennesselfeld. Wo die Rose glänzen sollte, nickt die bartige Distel. Kein Meister wird geboren, er wird es erst durch Uebung; des Genies volle Glut ohne Uebung und Studium raschelt nur wie Strohfeuer, macht nur Naturalisten — Wechselbälge der Kunst. Freilich studium sine divite vena ist Holzhackerarbeit.

Die Musik, als Wissenschaft und Kunst betrachtet, ist so hoher, himmlischer Natur, daß sie hier nur mit bebenden Lauten beginnt, und dort erst unter den Chören der Engel ausreift. Welche Menschen — von Pythagoras bis Eulern — beschäftigten sich nicht, die Gesetze der Harmonie aufzufinden, die so ewig und stätt wie die Gesetze des Universums

sind? Und als Kunst betrachtet — starben nicht die großen Meister Allegri, Caldara, Pergolesi, Händel, Sebastian Bach, Hasse, Graun und Jomelli mit der Ueberzeugung dahin, daß sie als Priester der Kunst nur im Heiligen dienten, und nie als Hohepriester ins Allerheiligste selbst eintraten?

Die Verächter der Tonkunst, ein niedriges Völklein, werfen ihr vor, daß sie unter allen Künsten der Veränderung am meisten ausgesetzt sey, und ich getraue mir das Gegentheil zu behaupten, — wenigstens von der Harmonik mit der höchsten Evidenz. Ueberall wird der Akkord nach einerlei Gesetzen gebildet. Der Grundton küßt in einer Bogenlinie die Quint wie seine Gattin, dann schlüpft die Terze aus ihrer Umarmung hervor, und bildet jene hohe mystische Dias — den tiefen, unerschöpflichen Inhalt jeder harmonischen Offenbarung. Wo nur ein Ohr ist, fähig — den tönenden Körper aufzufangen, da wird es seinen Akkord schon finden, weil das Herz wie der Resonanzboden dabei nachklingt. Nicht einmahl die Melodie ist so wandelbarer Natur wie man träumt.

Ueber die gemachten Fortschritte der Musik. — Europa spaltet sich bei dieser Untersuchung in zwei große Parthien. „Die Musik ist ihrem Verfall nahe" spricht die eine im Schwindel hypochondrischer Besorgnisse. Siehst du's, wie sich das Rad der Harmonie herunter wälzet zum nachtbeströmten Aphelium! — „Die Musik nähert sich ihrer höchsten Vollkommenheit" jauchzet die andere Parthei auf. Siehst du das Rad mit tönender Achse sich aufwälzen zum sonnenbestrahlten Perihelium! — Beide Partheien schwärmen. Wahr ist's, die sichtbare Vernachlässigung des ernsten Contrapunkts und der Regeln des Satzes, wodurch so krüppelhafte Geburten in Menge aufgeheckt werden; die Verachtung des himmelentsprossenen und himmelerhebenden Kirchenstyls, und die Entweihung der Religion mit den profanen Sätzen des Theaters; der, von Saiten aus

Darm, Stahl und Messing, und von Werkzeugen aus Buchsbaum und Blech beinahe verdrängte, herzerschütternde Menschengesang; der Geist der Kleinheit der von unsern — am Flügel wie an der Toilette gebiethenden Zofen ausgeht, und Eichenwälder zu Buchhecken verstümmelt, der Eckel am Ernsten, Tiefgedachten, Hochtragischen, und das Wohlgefallen am Läppischen, Abgeschäumten, Kühllustigen; — alles dieses scheint nicht viel Lustiges für die Tonkunst zu weissagen. Ein gewisser winziger Geist der Leichtigkeit scheint — wie fast in allen Künsten — so auch in der Tonkunst zu herrschen. Daher kommt es, daß ihre Wirkungen immer geringer werden; unsere luftigen Melodien krappeln über das Herz weg, wie Mücken über den Taig — leichtfüßig und fast ohne Spuren; man geht aus Oratorien, Opern, Kammermusiken, und andern Musikgesellschaften meist kalt und gefroren hinweg, und höchstens lallen wir ein Honig träufelndes Rondo nach, oder sprechen von Todessprüngen eines Kraftmannes, der lieber den Hals brechen, als über Herzen herrschen will.

Miszellen.

Es gibt Erfindungen, von deren Nützlichkeit jedermann überzeugt ist, in deren Lob alle Welt übereinstimmt, und die doch so unbenützt bleiben, als wären sie gar nicht da. Welch eine lange Litaney könnte hier der deutsche Physiker anstimmen! Auch der Tonkünstler hat Stoff zu einer, obgleich kürzern. In diese gehört auch der Vorschlag, der schon vor mehrern Jahren, und oft gethan worden, den Grad der Bewegung eines Musikstücks durch ein eigenes Instrument so zu bestimmen, daß mit dessen Hülfe auch in den entferntesten Orten und Zeiten ein jeder im Stande ist, gerade dasselbe Tempo zu fassen, das der Componist haben wollte. Der Vortheil, den ein solches Instrument bringen mußte, war einleuchtend. In dem großen Gebiethe der Musik, bei der Verschiedenheit des Ausdrucks, welche sie zuläßt, besonders bei größern Werken, wo das Einzelne nur aus dem Ganzen zu beurtheilen ist und uns oft nur ein gewisses Gefühl des Rechten leiten kann, das dem Uneingeweiheten, dem Einseitigen, dem Verwöhnten fehlt, sind die allgemeinen Kunstwörter, Allegro, Adagio, Andante ꝛc. bekanntlich viel zu unbestimmt, ist auch die Uebersicht der bloßen Notengeltung viel zu täuschend, und beides zu vieler Mißdeutungen fähig, als daß ein jeder den wahren Sinn des Componisten daraus errathen könnte. Man bemerke nur z. B., wie verschieden das Tempo manches, selbst sehr bekannten und sehr charakteristischen Musikstücks, an verschiedenen Orten genommen wird! Ich hörte, um nur Eins anzuführen, Mozarts Ouverture zum D. Giovanni, vom Meister selbst mit der ehemahligen Guardason'schen Gesellschaft in Prag einstudirt; ich hörte sie dann, unter andern Orten, auch in Paris, Wien und Berlin. Das Adagio nahm man in Paris um ein Unbeträchtliches langsamer, in Wien um ein Beträchtliches schneller, in Berlin fast noch einmahl so schnell, als Mozart: das Allegro an allen drei Orten mehr oder weniger geschwinder, als er. — Das Bedürfniß eines Taktmessers fühlte man schon lange. Er wurde gefunden, und zwar von der Art, daß er ohne nahmhafte Kosten konnte angeschafft, und ohne Beschwerden, auch ohne Zeitverlust, überall, wo es nöthig war, angewendet werden. Die Erfindung wurde bekannt gemacht, von vielen Seiten lebhaft empfohlen: und sie fand doch keinen Eingang. Die Ursachen liegen nicht tief. Man denke erstens an das ganz mechanische Wesen und Thun so vieler Musiker, auch Componisten und Direktoren: sie machen sich nur bekannt, was ihnen eben von Andern zu Hand und Ohr gelangt, nehmen das mehr oder weniger in sich auf, und geben es, nach ihrer Weise, wieder von sich. Dann ist es ein ziemlich gewöhnliches Schicksal alles des Neuen, was kein Aufsehen durch sich selbst macht, wenig Aufwand erfordert, einfach in seiner Herstellung ist — unbeachtet zu bleiben. Hier nun war es ja nichts besonders, von der Erfindung Gebrauch zu machen! jeder konn-

te es für sich in seinem Hause thun! wer es that, wurde schwerlich dafür gepriesen und öffentlich ausgezeichnet! Die Eitelkeit thut denn auch das Ihrige: Was? du solltest erst so ein Ding fragen, um etwas, das du längst weißt? wird man nicht glauben, du verstehest kein Tempo zu treffen, wenn du erst den Taktmesser fragst? und du bist doch ein wohlbestallter Direktor! — Endlich — und das scheint das Hauptsächlichste — keiner unsrer bedeutendsten Componisten trat auf, und forderte durch Anwendung der neuen Erfindung auf seine Produktionen die musikalische Welt auf, zwang sie gleichsam, diesen Schlüssel zum Verständniß seiner Werke zu ergreifen: einige weniger bedeutende, die es versuchten, hatten nicht Einfluß genug. — Ist nun auch der einsichtsvolleste und geübteste Direktor zuweilen zweifelhaft und einigermassen verlegen, in welchem Tempo er dieß und jenes Stück nehmen soll; (eben er wird dieß am wenigsten läugnen!) ist dieß schon bei Werken unserer Zeit nicht selten der Fall: wie wird er es erst bei weniger einsichtigen Direktoren und für künftige Zeiten seyn? Jetzt können uns noch, was das Letzte betrifft, die Verfasser selbst oder die in ihrer Schule Gebildeten belehren: aber je mehr Einer dem Andern Platz macht, die Jugend das Alter verdrängt, neue Grundsätze, neue Moden — deren es bekanntlich

auch in dieser Hinsicht gibt — emporkommen, je mehr wird der wahre Geist der Compositionen, in wiefern er vom rechten Tempo abhängt, verfliegen: daß er aber davon zum sehr großen Theil abhange, wird kein Unterrichteter in Abrede seyn. Da nun der Nachwelt, eben in der Tonkunst, ohnedieß so vieles, was mit dem Augenblick verrauscht, und durch keine Schriftzüge gefesselt werden kann, zu errathen übrig bleibt: sollte man sichs nicht zur Pflicht machen, da, wo die Mittel, so bestimmte Nachricht zu geben, vorhanden sind, diese sorgsam zu benutzen? Ja, wären unsre jetzigen ersten Meister auch so — eigen, sich jener Erfindung nicht bedienen zu wollen, weil — nun, weil sie nicht wollten: sollten sie nicht zum allerwenigsten bei ihren größern und bedeutendern Stücken in der Aufführung durch sie selbst vor dem Druck die Uhr herausziehen, und die Dauer jedes ganzen Satzes genau bemerken, die Zahl der Minuten aber dann beim Druck neben der Angabe des Tempo bemerken? Wäre es denn ein so Großes und Beschwerliches, daß die Liebe zu ihrem Stück es nicht aufwiegen könnte, zweimahl seinetwegen die Uhr anzusehn und dann hinzuschreiben — z. B. Allegro: Dauer: acht Minuten? —

(Aus der leipziger allgemein. musikalischen Zeitung.)

An die (P. T.) Herrn Pränumeranten.

Der Pränumerations-Termin auf die gegenwärtige musikalische Zeitung hat für das erste halbe Jahr mit dem nächst erscheinenden Blatte Nro. 26 sein Ende erreicht. Es werden daher sämmtliche (P. T.) Herrn Pränumeranten, welche hierauf in der Tendler'schen Buchhandlung am Graben im Trattnerhof halbjährig pränumerirt haben, eingeladen, sich wegen der Pränumeration auf den zweiten halben Jahrgang in der gedachten Buchhandlung gefälligst zu melden. Auch werden in dieser Buchhandlung neue, sowohl ganzjährige als auch halbjährige Pränumerationen angenommen. Die Fortsetzung dieser Zeitung geschieht genau nach dem gleich anfangs festgesetzten, öffentlich bekannt gemachten Plane. Wir hoffen damit die Zufriedenheit unserer Leser, welche wir uns bisher erworben zu haben schmeicheln, in der Folge um so mehr zu erhalten, als die seither eingeleitete vielseitigen Coresponden̄zen uns in den Stand setzen, dem Interesse dieser Zeitung die größte Mannigfaltigkeit zu geben.

Die Redaktion.

Nro. 26.

Wiener allgemeine muſikaliſche Zeitung.

Sonnabend den 26. Juni 1813.

Ueber die Oper.

Viele Kunſtrichter erklären die Oper für ein poetiſches Unding, während der größte Theil des Publikums an ihrer Darſtellung ſich ergötzt. Dieß letztere würde indeß — vielleicht ein Grund für ihre Beibehaltung auf der Bühne, aber keiner für ihren äſthetiſchen Werth ſeyn. St. Evremond nennt ſie ein luſtiges Werk, worinnen Dichter und Tonkünſtler ſich einander im Wege ſtehn, und ſich gleich ſtark bemühen, etwas Schlechtes zu Stande zu bringen.

Wenn die Opern, wie ſie uns gewöhnlich gegeben werden, von Unſinn und Abgeſchmacktheiten wimmeln, ſo hebt das die poetiſche Exiſtenz einer Oper an ſich nicht auf! Vielmehr ſcheint gewiß, daß eine wahre Oper, die in einer ächt lyriſch-dramatiſchen Darſtellung romantiſcher Begebenheiten, durch Poeſie, Muſik und Schauſpielkunſt zu einem künſtleriſchen Ganzen geordnet, beſtehen ſoll — allerdings den Namen eines Kunſtwerks verdiene, wenn ihr auch — eben wegen jener künſtlichen Zuſammenſezzung das Höchſte der Kunſt, die — in einem andern Sinne des Wortes — muſikaliſche Einfachheit abgeht.

Die Oper darf nur romantiſch ſeyn, wenn ſie poetiſch werden ſoll.

Sie darf weder Tragödie, noch Schauſpiel, noch Luſtſpiel, — noch, wie viele zu glauben ſcheinen, eine Miſchung von allen dreien ſeyn. Wie aber im tragiſchen Drama die Deklamation und die poetiſche Form der Sprache — die Handlung aus deren gemeinen Kreiſe des Lebens hinaushebt, und in eine der Freiheit des Gemüths angemeſſene poetiſche Welt verſetzt; ſo dient die Muſik in der Oper, die romantiſche Wunderkraft, welche der Dichter erſchafft, noch ſinnlicher anzudeuten und zu erhöhen.

Deswegen iſt die Muſik in der Oper nicht die einzige Hauptſache — ſie darf aber auch nie Nebenſache ſeyn. Poeſie und Muſik ſollen ſich in ihr wechſelſeitig ergänzen und erheben.

Die Muſik iſt der Aether, in welcher ſich die romantiſche Darſtellung bewegt.

Die Opera seria verlangt (nach Claudius) wegen der ernſten Empfindung, die ſie in uns erhalten ſoll, einen Grad von Wahrſcheinlichkeit, und einen ſorgfältigen Plan. — Sie verlangt aber, irre ich nicht, weit mehr, — nämlich künſtleriſche Wahrheit, — ſobald ſie auf den Namen eines Kunſtwerkes Anſpruch machen will.

Nicht das Aufhäufen wahrſcheinlicher Ereigniſſe, nicht die Mannigfaltigkeit der Scenen, wie der Begebenheiten, — geben der Oper Intereſſe; wer wollte an abgeriſſenen Erſcheinungen und Bildern, wenn auch einzelne Farbenſtrahlen noch ſo ſchön daran hervorglänzten, überhaupt Gefallen finden? — Der beſtimmte dramatiſche Umriß, die Wahrheit in der Fortſchreitung und Entwickelung der Handlung darf in der Oper ſo wenig fehlen, wie in dem Drama oder der Tragödie; nur, daß ſie ein freieres Bewegen in Hinſicht des Stoffs, der Zeit und des Orts zuläßt, und dem lyriſchen Ausbruch der Empfindung günſtiger iſt, als das Drama, welches dem beſtimmt fortſchreitenden Gang der Handlung alles Lyriſche unterordnen muß.

Die Opera buffa mußte ebenfalls romantiſch ſeyn, wenn ſie Anſpruch auf poetiſchen Werth machen

wollte. Der Witz, der im eigentlichen Lustspiel eine Hauptrolle spielt, kann — in musikalischer Begleitung — nicht anders, als widersinnig erscheinen, und das Niedrigkomische und Groteske — in Verbindung mit dem Rhythmus des Gesanges, — ist immer nur ein Zerrbild verschrobener Kunst.

In der Zauberflöte gibt der Papageno eine Andeutung des Romantisch-Komischen; es ist nur Schade, daß der treffliche Stoff dieser Oper so prosaisch und ungeschickt behandelt worden ist.

Sobald das Wesen der Oper in das Romantische gesetzt wird, so fallen auch alle die Einwürfe weg, die man sonst — nicht mit Unrecht — dagegen zu machen pflegt. Das Romantische ist an und für sich wunderbar; alles Wunderbare an und für sich poetisch *). Das Romantische muß auch auf eine ihm angemessene Art ausgedrückt werden. Dieß kann nicht besser geschehen, als durch Vereinigung der Musik und Poesie.

Musik ist immer der Nachhall einer andern Welt, einer Zauberwelt, die sich weder bestimmt denken, noch empfinden läßt. Sie wird in uns laut, — aber sie scheint aus höheren Gegenden herabzuschweben.

Gerade so verhält es sich mit dem Romantischen. Es liegt in uns, in der Welt unseres Gemüths, in unserem Glauben, in unserer innern Beschauung: aber es muß an äußere Ereignisse, an wunderbare Begebenheiten, an Zeichen, Gebilde und Sagen geknüpft werden, — wenn es in uns natürlich wirken soll. —

Ist es das Wesen der Tragödie, den Kampf des menschlichen Gemüths, und zwar den großen Kampf der Freiheit mit dem Schicksale, — in bestimmt fortschreitender Handlung darzustellen; — muß der Zufall — als nichtpoetisch, — gänzlich aus ihr verwiesen, und alles überflüssige Episodische, und alles, was der Einheit der Handlung im Geringsten entgegen ist, durchaus vermieden werden, so kann der ernsthaften Oper allerdings einige Aehnlichkeit mit dem ernsthaften oder tragischen Drama zukommen; nur soll eben in ihr nicht der Kampf der Freiheit mit der strengen Nothwendigkeit herrschen, sondern nur leise Geisteskräfte sollen spielend walten, sich einander gegenseitig unterstützen oder aufheben. Auch gestattet sie schon eher Episoden — weil sich alles in ihr freier bewegt, und das Interesse sich weniger auf einzelne Charaktere beschränkt, als auf die geschickte Verbindung und die glückliche Katastrophe des Ganzen berechnet ist.

Wenn übrigens nur der Stoff und die Behandlung dem Aecht-Romantischen entsprechen, so mag die Begebenheit einer Zeit angehören, welcher sie wolle da ein Kunstwerk ja eigentlich nie von der Zeit abhängig ist. Die Mährchen der Feen-Hexen- und Gnomenwelt sind ein trefflicher Stoff für die Oper. Das romantische Mittelalter, die Sitten und Gebräuche der Orientalen können sehr gut dazu benutzt werden. Auch das Idyllisch-Schöne paßt dahin. Die idyllische Einleitung zu Schillers Wilhelm Tell ist ächt opernmäßig. Ferner Scenen aus der Geisterwelt, z. B. der Ossianischen — wiewohl diese altschottische Romantik beinahe zu düster und ernst für die Oper scheint. Es dürfte hier nicht am unrechten Orte seyn, das was Hr. Prof. Clodius in seinem systematischen Entwurf einer Poetik — einem Werk, das sich eben so durch neue treffliche Ansichten, wie durch Gründlichkeit und Gelehrsamkeit ausgezeichnet — über die Oper sagt, hier kurz

*) Man lese darüber, was Jean Paul in seiner Vorschule über das Romantische Treffliches gesagt. Zus. des Redakt. Mit Erlaubniß des Hrn Verfassers: der erste jener Sätze scheint mir unrichtig. Wäre alles Romantische wunderbar, so hätten zwei Drittheile der besten spanischen Romanzen nichts Romantisches. Das Romantische ist die zur poetischen Wirkung veredelte Wirklichkeit, — und dieses Veredeln braucht nicht durch Beimischung des Wunderbaren zu geschehn. Romantisch wird ein Gegenstand, wenn er den Anschein des Wunderbaren gewinnt, ohne daß er seine Wahrheit verliert. Auch über das Romantische hat Jean Paul nur zu sehr versucht, nicht gesehn.

zu berühren, und mit einigen vorsichtigen Bemerkungen zu begleiten. Es heißt unter andern:

„Da die Schauspielkunst mit der Oper verbunden wird, diese aber, wenn auch nicht eine vollkommene Illusion, wenigstens einen Grad von Täuschung und Wahrscheinlichkeit verlangt; so muß der Inhalt der eigentlichen Oper so beschaffen seyn, daß man sich die Theilnahme der Musik als Hauptkunst erklären kann."

Warum aber Illusion? Ein wahres Kunstwerk bedarf ihrer nicht, und ein Grad von Täuschung würde noch weniger bezwecken. — Ferner:

„Ist das Wunderbare einmal als Princip der Handlung angenommen, so läßt sich auch die beständige Theilnahme der Musik wahrscheinlich finden." (Sie ist sogar nothwendig.) „Der Operndichter muß seine Materie so wählen, daß sie auch ein romantisches Costüme und Dekoration gibt. — Nimmt die opera seria ihren Stoff aus der wirklichen Geschichte, z. B. la Clemenza di Tito, so wird die Darstellung schon an Wahrscheinlichkeit und Ernst verlieren. Man wird nicht selten durch Unschicklichkeit gestört werden. Es thut der Componist alsdann gut, wenn er die Theilnahme der Musik vermindert, wenn er die historische opera seria mehr den einfachen Melodramen, den Tragödien der Alten nähert, wenn er der Poesie den Vorrang läßt, und die Musik bloß zu ihrer Unterstützung anbringt. Sonst wird freilich diese opera seria ein abentheuerliches Kunstwerk, und man wird es immer wider alle Wahrscheinlichkeit finden, daß ernste Helden ihre Gedanken in gedehnten Cadenzen und Manieren eröffnen."

Eine bloß historische opera seria sollte man gar nicht auf die Bühne bringen. Die Geschichte läßt sich nicht musiciren. Vermindert man aber die Theilnahme der Musik, — und soll sie bloß hie und da zur Unterstützung dienen, — so ist es keine Oper mehr.

„Die opera buffa soll groteskkomisch seyn, und das Groteskkomische bindet sich nicht an die

Regeln der Wahrscheinlichkeit. Vielmehr sollen da recht auffallende Contraste Statt finden."

Das Groteskkomische gehört eigentlich in die Posse. Eine possenhafte Oper aber kann kein (?) Interesse erwecken.

„Der Operndichter muß nie ein Kunstwerk liefern wollen, das auch ohne Musik gefalle. Sein Metrum muß lediglich mit beständiger Rückficht auf die Verbindung mit der Musik ausgearbeitet seyn."

Gefallen muß es allerdings auch ohne Musik. Nur die Vollständigkeit fehlt ihm ohne sie.

„Da der Hauptcharakter der Oper in Darstellung einer wunderbaren romantischen Welt besteht, so wird sie bei Dekoration des Theaters vorzüglich auf die Sinne zu wirken suchen, und sich mit allen übrigen Künsten, mit Tanzkunst, Plastik, Mahlerei, zu dem Ende verbinden. Dieser äußere Glanz macht die Oper zu dem zusammengesetztesten aller Kunstwerke. Doch darf man sie deßwegen nicht für das höchste Kunstwerk halten."

Sehr richtig. Aber was sollen alle Künste in der Oper? Was die Tanzkunst? — Diese gehört — als Kunst, — bloß in das Ballet. Die wahre Oper aber darf mit dem Ballet so wenig vermischt *) werden, wie mit dem Lustspiel und der Tragödie.

„Durch die Zusammenwirkung so vieler Künste, die, wie Voltaire sagt, de cent plaisirs font un plaisir unique, kann zwar ein großer Sinnenrausch bewirkt werden. Allein eben durch die Menge von zusammenwirkenden Theilen verliert das einzelne an Kraft."

Eben deßwegen muß man die Oper nicht mit allen Künsten zu verbinden suchen. Je einfacher, desto besser.

„Die ästhetische Wirkung der Tragödie ist weit größer; als die Wirkung der Oper mit allem ihrem

*) Hierin möchten sich wohl wenige mit dem Verf. einverstehen. Der Red.

Sinnenreiz. Hierzu kommt, daß, jemehr die Oper auf die Sinnlichkeit Einfluß hat, desto mehr auch die Phantasie an eigentlicher Freiheit verliert."

Daß die Tragödie ein weit größeres Kunstwerk ist, als die Oper, kann niemand bezweifeln. Aber die Oper soll nicht bloß die Sinnlichkeit beschäftigen, sie soll auch die Phantasie rege machen, und ihr einen freiern Spielraum geben. Eben dieser Anklang an die Geisterwelt, der das Romantische in uns hervorbringt, erweckt die Einbildungskraft und leiht ihr Flügel! —

Uebrigens wäre sehr zu wünschen, daß von Seiten der Künstler und der Theater, — mehr wie bisher zur Verbesserung und Vervollkommnung der Oper gethan würde. Die Ausbildung der romantischen Volkspoesie ist vielleicht nur durch die Oper möglich. Aber freilich müßten gute Dichter und Tonkünstler sich vereinigen, etwas Gutes der Art zu schaffen, und die Bühne nicht öfters durch Aufführung elender Machwerke, die man Opern nennt, entweiht werden.

Sollte ich in meinen Ansichten irren — so werde ich jede mit Anstand und Gründlichkeit gegebene Berichtigung mit wahrem Dank annehmen.

M—r.

K. K. priv. Theater an der Wien.

Schon lange war es die Tendenz der gegenwärtigen Direktion dieser Bühne, ihr einen äußeren Glanz und einen inneren Werth zu verschaffen, der sie über alle Bühnen Deutschlands erhebe, oder wenigstens den vorzüglichsten derselben an die Seite stelle. Ersteres ist ihrer Liberalität bereits früher durch die beträchtlichen Summen gelungen, welche sie auf die Pracht der Dekorationen und des Costumes bei jeder Gelegenheit verwendet hat; letzteren edlen Zweck hat diese Direktion nunmehr von Seite der Oper dadurch so ziemlich erreicht, daß sie die Gesellschaft der Sänger, so wie jene des Orchesters seit wenigen Monathen mit einigen neu engagirten Mitgliedern vermehrt hat, die den schon vorhandenen Künstler-Verein, dessen Werth vorhin manche mangelhafte Subjekte geschmälert hatten, vollenden. Mit gerechtem Stolz sieht nun jeder vaterländische Kunstfreund auf diese herrliche blühende Nationalbühne, die Wiens längst erworbenen Ruhm, daß auf ihrem üppigen Boden die praktische Tonkunst immer am schönsten gedeihe, neuerdings bewähret.

Um uns von dem eben beschriebenen vortrefflichen Zustand der Oper dieses Theaters einen sprechenden Beweis zu geben, hat die Direktion desselben einen Lieblings-Genuß des hiesigen Publikums erneuert, und am 24. Juny die Wiederaufführung des größten Meisterwerks unseres unsterblichen Mozarts, Don Juan, mit einer zum Theil neuen Rollenbesetzung, neuem Costüm, Dekorationen und Tänzen veranstaltet. Dem Fremden mag es wohl auffallen, daß ein zwar klassisches, aber doch schon 26 Jahre existirendes Kunstwerk, nochmahls mit einem Aufwand, den man sonst nur an die neuesten Opern wagte, auf die Bühne gebracht, und von dem Publikum, das doch damit schon ganz vertraut ist, noch immer mit demselben warmen Interesse aufgenommen wurde, das ihm bei seinem ersten Erscheinen zu Theil ward. Er wird jedoch diesem seine Anhänglichkeit an frühere Erzeugnisse der Kunst nicht mißdeuten, ja vielmehr bewundern, daß sich bei selbem das Ideal des Schönen in seiner Reinheit fortwährend erhält, und es ungeachtet des, wo nicht veredelten, doch wenigstens sehr veränderten musikalischen Geschmacks das Aeltere so wenig um seines Alters willen zurücksetzt, als es dem Neuen bloß der Neuheit wegen huldigt. Eine Eigenheit, wodurch sich die hiesigen Musikfreunde von jenen zu München, Berlin, u. a. vortheilhaft unterscheiden, welche der Duft von Mozarts Geistesblüthen nur mehr schwach erquickt, weil das betäubende Aroma der neuesten Compositionen ihrem Sinne die feinere Reizbarkeit entzogen hat.

Es war interessant, zu bemerken: wie schon das

vorläufige Gerücht von der Vorbereitung dieſes Kunſtgenuſſes elektriſch auf das muſikaliſche Publikum wirkte; wie alles demſelben mit freudiger Ungeduld entgegen ſah, und am Tage der Vorſtellung eilte, Zeuge des Triumphes zu ſeyn, den Mozarts noch unerreichtes Genie über die dramatiſchen Componiſten aller Zeiten feyerte. Ausübende Künſtler und Zuhörer, unter welchen letzteren gewiß wenige waren, der nicht ſchon früher ihr Talent an der Ausführung der Oper in Privatorcheſtern, im Quartett, oder wenigſtens am Clavier verſucht hätten, waren von derſelben hohen Begeiſterung ergriffen, und in ihr bis zum Verhallen des letzten Akkordes erhalten.

Da Don Juan in der muſikaliſchen Welt einen ſo allgemeinen bleibenden Anwerth gefunden hat; ſo wird es unſern Leſern wohl nicht unangenehm ſeyn, wenn wir, bevor wir zum Detail der Aufführung ſchreiten, hier einige äſthetiſche Bemerkungen über dieſes Kunſtwerk aufſtellen, mit denen wir keineswegs dem Werthe deſſelben Abbruch thun wollen, ſondern wodurch wir vielmehr dieſen näher zu beleuchten, und denjenigen Rechenſchaft über ihr Gefühl zu geben hoffen, die davon auf eine magiſche Art angezogen werden, ohne die Kraft zu erkennen, die beim jedesmahligen Anhören dieſer Oper auf ſie mit ſolcher Allgewalt unwiderſtehlich wirkt.

Obſchon in Hinſicht der Compoſition dieſe Oper das vorzüglichſte Kunſterzeugniß Mozarts iſt; ſo kann ſie doch den Forderungen des Aeſthetikers in ſo weit nicht Genüge leiſten, als man ſie nicht als eine ganze Schönheit betrachten kann. Die Gefühle ſind zu verſchieden, zu widerſprechend, die Charaktere greifen nicht in einander, und von allen Aufgaben, die in der Zauberflöte ſo meiſterlich gelöſt ſind, konnte hier nicht einmahl die Rede ſeyn. Mozart ſelbſt hat das gefühlt, aber konnte er anders? Der Text lag nun einmahl da.

So wenig Einheit des Gefühls der Dichter in den Text gebracht hatte, ſo wenig konnte Mozart wieder geben. Eben jenes Ineinandergreifen zu einem Zweck, jenes ununterbrochene Streben nach dem Ziele, und am Ende jene [illegible]hige Freude, alles das war für

Don Juan verloren. Wild brauſen die widerſprechendſten Gefühle in der planloſen Scenenreihe durcheinander. Mißlungene Entehrung eines Mädchens, — Vatermord, — Bauernhochzeit, — Ball, — andere mißlungene Abentheuer, — Geſpräche mit einem ſteinernen Mann, und deſſen Bußpredigten, bis Don Juan zuletzt der Teufel holt. Wie war es möglich aus dieſem Plane ein ſchönes Ganzes hervorzurufen? — Und dennoch iſt Don Juan eines der reichſten Werke an Kunſtſchönheiten. Aber nur im Einzelnen. Jede Scene iſt für ſich ſchön, und bildet ein einzelnes Kunſtwerk, das nie auf das neben ihm ſtehende Bezug hat. Don Juan iſt kein ſchönes Ganzes, aber eine Gallerie einzelner Schönheiten. Man beurtheile daher dieſe Oper nie als ein Kunſtwerk. Sie iſt eine Sammlung verſchiedener Meiſterſtücke, wild untereinander geworfen.

Bei dieſen grotesken Sprüngen muß man aber erſtaunen, wie Mozart ſo viel Großes mit Kleinem, den größten Schreck mit dem fadeſten Spaße zuſammenſtellen konnte. Man halte z. B. die Geiſterſcene gegen die Bauernhochzeit; die Mordſcene gegen die Arie: Treibt der Champagner u. ſ. w., und ſo durchgängig.

Und doch, bei dieſen widerſprechenden Gefühlen, wie richtig ſind alle Charaktere gezeichnet! — Welche ſprechende Deklamation, welches raſche Fortſchreiten der Melodien! Welches Drängen in den Modulationen! Man nehme Don Juan; wie richtig iſt der Wüſtling charakteriſirt! Seine Tonarten (B-dur und D-dur bei lärmender Freude) mahlen ihn ganz. Auch das immer aufwärts ſteigende in der Melodie. Wie ſcharf zeichnet nicht ſchon die erſterwähnte Arie den ausgelaſſenen Schwärmer der ſich von einem Bachanal zum andern ſtürzt, über Ehre und Tugend, wie über ein Nichts, leichtfertig hinweggaukelt.

Leporello iſt ein Tropf, der in der Schule der Nichtswürdigkeit ſeines Herrn eingeweiht in die Geheimniſſe der Verführungskunſt, erborgten Witz mit originaller Dummheit paart, und — wie jedes Geſchöpf dieſer Art — nur klug erſcheint, wenn ſein

Herr nicht zugegen ist. Daher hebt sich seine Parthie nur immer da, wo er nicht mit seinem Herrn in Collision kömmt; wie in der Arie: Holdes Fräulein! Sehn Sie das Register, und in dem großen Sextett im 2. Akt: Hier in diesen Finsternissen, wo er sich ganz ausbreiten kann, ohne zu riskiren, daß sein Herr ihn mit seinen Albernheiten prostituire. Hingegen in Gesellschaft seines Herrn ist er nur dessen Echo, um doch etwas zu sagen, ohne sich zu blamiren. Solche nachbetende Stellen sind unter andern vorzüglich im ersten Finale. In der Geisterscene hat Mozart diesen Part mit besonderer Einsicht behandelt. Der ganze schauderhafte Effekt wäre an den niedrig komischen Aeußerungen Leporellos gescheitert, hätte er dessen Parthie nicht als bloß ausfüllendes Akkompagnement, mit dem Basse gehend, gebraucht. Alle Aufmerksamkeit zieht Don Juan auf sich, und Leporellos Worte, Sylbe auf Note getheilt, rollen in den Triolen weniger bemerkt dahin.

Diese beiden Charaktere sind am schönsten ausgemahlt, und zumahl im Don Juan die Farben mit einer Lebhaftigkeit aufgetragen, welche nicht die geringste Mißdeutung gestattet. Ueberhaupt ist die Zeichnung seiner Charaktere von beispielloser Bestimmtheit.

Oktavio ist — ein wahrer Bräutigam. Er will die gekränkte Ehre rächen, und zittert bei dem Gedanken an die Möglichkeit, sein Leben dabei zu verlieren. Selbst das Schwankende seines Charakters mahlte Mozart vortrefflich. Man werfe einen Blick auf die Arie mit den wechselnden Tempo's: Indeß eilt zur Geliebten u. s. w. Die ganze Musik seiner Parthie mahlt den Jüngling, dessen Feuer, eingeengt durch die süßen Bande der Liebe, nur hie und da noch auflodert, schnell aber wieder in den Busen zurück kehrt, wenn ihn sein Bräutigams-Stand an die Pflichten für sein Mädchen erinnert. Anna's Besitz liegt ihm näher am Herzen als die nutzlose, gefahrvolle Rache des — doch nun einmahl todten Vaters.

Massetto's Charakter erlangt eine mehrere Bestimmtheit durch die späterhin eingelegte Arie: Hab's

verstanden. Ja mein Herr! und mit dem Anfang des ersten Finals: Hurtig! Hurtig! eh' er's erfährt. Der Bauer ist in beiden Stellen in der Deklamation sowohl als im Akkompagnement meisterhaft geschildert.

Der Gouverneur, so kurz seine Scene ist, so edel ist sein Charakter behandelt.

Donna Elvira, das getreuste Bild eines edlen, gemißhandelten Weibes, das, vom Gram und Gefühl ihres Unglücks niedergebeugt, ihrem traurigen Verhältniß entfliehn will und nicht kann, ihren Verführer hassen, verabscheuen möchte, und noch immer mit Liebe an ihm hängt. Ihre Würde, so wie ihre Schwermuth wird mit der Tonart Es-dur sehr wahr geschildert.

Donna Anna ist ein sehr zusammengesetzter Charakter. Die Situationen, worin sie erscheint, sind im Ganzen nicht geeignet, das Bild der schönen Weiblichkeit darzustellen. Das leidenschaftliche Aufbrausen, dieses beständige Auffordern zur Rache, kann nie das sittliche Wohlgefallen erwecken das nur das unschuldig leidende Weib gewährt; das leidenschaftlich Tobende erregt Widerwillen. Ihre Bearbeitung ist auch von jeder andern Heldinn der gewöhnlichen tragischen Oper nicht viel verschieden. Erst gegen das Ende des Stücks sucht uns Mozart mit ihr auszusöhnen in der liebenswürdigen Scene: Ach Grausam! O mein Geliebter! Der Dichter scheint selbst nicht gewußt zu haben, was er aus ihr machen sollte; man fühlt es, wie sehr er Mozart durch diese Unbestimmtheit in Verlegenheit setzte.

Zerline scheint ein Lieblings-Charakter von Mozart gewesen zu seyn. Sie ist con amore bearbeitet, ganz das unbefangene Naturmädchen mit der gehörigen Dosis Vorwitz unter der gewöhnlichen Hülle der Sanftmuth und Eingezogenheit. Man vergleiche ihre beiden Arien gegen einander, die im ersten Akt vor dem Finale mit dem obligaten Violoncell (F-dur) Schmäle, tobe, lieber Junge, und jene im zweiten Akt (C-dur) Wenn du fein fromm bist, so sollst du sehn u. s. w., mit obligatem Fa-

gott. Schon die Wahl des ruhigen F und ſanft fließenden C charakteriſiren ſie hinlänglich.

Mozart konnte ſich aus der ganzen Oper nur drei Hauptcharaktere ausheben: Don Juan, Elvire, und Leporello. Die andern ſind ſämmtlich episodiſch, und ſcheinen nur da zu ſtehn, den Zwiſchenraum, vom Tode des Gouverneurs bis zu ſeinem Wiedererſcheinen als Geiſt, auszufüllen.

So viel von der Zeichnung der mannigfaltigen Charaktere dieſer Oper; es ſey uns erlaubt, nun auch eine nähere Analyſe der einzelnen Meiſterſtücke zu geben.

Die Ouverture iſt eines der ſonderbarſten Muſikſtücke dieſer Gattung. Alle die vermiſchten Gefühle der Oper ſelbſt beherrſchen ſie. Schreck, Staunen, Tändelei, Ballmuſik, Wuth, alles ſtürmt und liſpelt durch einander. Gleich das erſte Andante, welches die Reminiszenz des Eintretens des Geiſtes iſt, verkündigt aus ſeiner grellen Tonart, D-moll, mit den wirbelnden Pauken, und lange aushaltenden Trompeten Furcht und Entſetzen, das ſich nach einer kleinen Stille in der Quinte noch ſchrecklicher wiederholt. Die folgenden vier Takte drücken das Athemholen nach den beiden ſchrecklichen Akkorden aus; die Flöten fangen an d d, ihnen folgen die Oboen in der Quinte a a nebſt den Fagotts und Clarinetten; jetzt kömmt ein neuer Donnerſchlag mit der Pauke im Quintſexten-Akkord, und die Bewegung der Violinen nimmt allmählig zu; nach eine Takte vorbereitender Pauſe tritt die Sekundvioline mit lebendigem Akkompagnement ein, während der Baß mit der erſten Violine in der Gegenbewegung bleibt. Mit dem vierten Takte treten alle Blasinſtrumente unter anhaltendem Donner der Pauke wieder ein, die Geigen praſſeln herein; nun wieder eine vorbereitende Stille nur mit zitternden Geigen, und kurzen Achtelbaßnoten ausgefüllt, auf den erſchütternden Schlag in der Quinte. Endlich erbrauſen alle Inſtrumente in winſelnden chromatiſchen Läufen die Skale auf und ab; der Baß rückt in geſchärften Noten herauf, um alle Inſtrumente mit ſich in die Tiefe herab zu reißen. Mit dem

Eingang in's Allegro molto ändert ſich die Empfindung plötzlich; der Ausgang des Andante bereitet auf ein raſendes Preſto vor, wir ſind betrogen; Violoncell und Bratſchen fangen ganz piano an, die Geigen legen ſich erſt mit dem zweiten Takt auf, und leiten zu einer tändelnden Melodie ein, worauf die Trompeten und ſämmtliche Blasinſtrumente in marſchmäßiger Bewegung zum Tanze aufzufordern ſcheinen. Das Ganze mahlt nun das luſtige Leben des Wüſtlings, hie und da von Gewiſſensbiſſen unterbrochen, wenn das grelle Schmettern der Trompete ganz unverſehends die luſtigen Melodien unterbricht, und immer neue Spannung bewirkt. Es reißt dann gewöhnlich die andern Inſtrumente im fürchterlichen Uniſono nach ſich; die Geigen leiten ſchwach in die frohe Melodie ein, aber eine neue Erſchütterung ſtürzt ſie wieder herab, — die Freude iſt unzuſammenhangend, mehr verwirrende Betäubung als ruhiger Genuß. Der Gebrauch der Trompeten überhaupt iſt in dieſer Ouverture ganz eigen, und gibt Stoff zu ſonderbaren Betrachtungen über die ganz ungewöhnliche Wirkung dieſes Inſtruments. Manchmahl verſinkt der Wüſtling in ernſtes Nachdenken, und hält ſich ſelbſt ſeine Verirrungen vor; auch dieſes wußte unſer Raphael in den kontrapunktiſchen Stellen, die alle nach einer ſtarken Erſchütterung folgen, meiſterhaft zu koloriren. Dann rafft er ſich mit Gewalt wieder empor, die frohen Melodien kehren wieder, rauſchen in frohem Tumult bis ein neuer Schreck den Jubel abermahls unterbricht. Das Bild des Wollüſtling zu vollenden, läßt er die Ouverture nicht prächtig aufhören, — ſie ſtirbt allmählig hin, die lauten Blasinſtrumente mit ihrem Jubel verſtummen, der Baß ſchlägt einzelne Noten an, nur ein Fagott ſtürzt das morſche Gebäude, und die Flöten hauchen den letzten Athemzug aus. Auch ſchließt ſie nicht in ihrer urſprünglichen Tonart, ſondern bildet einen Uebergang zur erſten Scene in F, den Ton der Ruhe und der Macht. Leporello ſteht auf der Lauer; die Bewegung der Inſtrumente mahlt Froſt und Ungeduld, welche bei jedem Takte durch die Oboe lichter kolorirt wird. So wie ſie ſteigt mehren ſich auch die Blasinſtrumente bis zum

Ruhepunkte. Jetzt, wo Leporello den beruhigenden Entschluß gefaßt hat: Ich will selbst den Herren machen und nicht länger Diener seyn, ändert sich auch das Akkompagnement; lebhafte Triolen mahlen die frohe Bewegung, die Melodie rückt mehr an einander. Treffen ist die Zeichnung des Lärmens in dem Tutti der Instrumente, während Don Juan mit Donna Anna aus dem Hause stürzt. Und welches Ringen, welches Drängen im Akkompagnement und den Singparthien dieser Scene.

(Der Beschluß folgt.)

Anzeige.

Unterzeichneter hat die Ehre den P. T. Herrn Pränumeranten auf das Repertoire de Musique anzuzeigen, daß die erste Nummer anfangs July erscheinen wird, und daß sie dieselbe gefälligst bei ihm in seiner Wohnung auf der Brandstadt neben den Stern Nro. 671 abholen zu lassen belieben. Alle Monathe wird so fort ebenfalls wieder eine neue Nummer ausgegeben, oder auch auf Verlangen zugesendet werden.

Man kann sich noch ferner allda und zwar bis Ende August d. J. jedoch nur ganzjährig mit 12 fl. pränumeriren; nach geschlossener Pränumeration wird der Preis um die Hälfte erhöht.

Ebenfalls sind in seiner Wohnung folgende Werke von seiner Composition zu haben:

3 Sonaten für Pianoforto, 2 mit Begleitung von Violine, die 3te mit Alto Viola. Preis 5 fl. 30 kr.

Variazionen über ein beliebtes Thema aus Castor et Pollux, mit oder ohne Begleitung des Orchesters zu spielen . . . . . 2 fl. 30 kr.

3 Fugen fürs P. F. . . . . 1 fl. 30 kr.

Joh. Nep. Hummel.

An die (P. T.) Herrn Pränumeranten.

Der Pränumerations-Termin auf die gegenwärtige musikalische Zeitung hat für das erste halbe Jahr mit dem gegenwärtigen Blatte Nro. 26 sein Ende erreicht. Es werden daher sämmtliche (P. T.) Herrn Pränumeranten, welche hierauf in der Tendler'schen Buchhandlung am Graben im Trattnerhof halbjährig pränumerirt haben, eingeladen, sich wegen der Pränumeration auf den zweiten halben Jahrgang in der gedachten Buchhandlung gefälligst zu melden. Auch werden in dieser Buchhandlung neue, sowohl ganzjährige als auch halbjährige Pränumerationen angenommen. Die Fortsetzung dieser Zeitung geschieht genau nach dem gleich anfangs festgesetzten, öffentlich bekannt gemachten Plane. Wir hoffen damit die Zufriedenheit unserer Leser, welche wir uns bisher erworben zu haben schmeicheln, in der Folge um so mehr zu erhalten, als die seither eingeleiteten vielseitigen Coresponden̄zen uns in den Stand setzen, dem Interesse dieser Zeitung die größte Mannigfaltigkeit zu geben.

Die Redaktion.

Nro. 27.

Wiener allgemeine musikalische Zeitung.

(Sonnabend den 3. Juli 1813.)

K. K. priv. Theater an der Wien.

(Beschluß aus Nro. 26.)

Mit dem bloßen Degen stürzt der Gouverneur heraus. Wie mahlt die Bewegung der Geigen das Zittern des Alten vor Wuth! Welche Verwirrung unter den Instrumenten! Von vorzüglicher Ueberlegung zeigt der Takt Pause durch alle Instrumente, wo Don Juan den Entschluß faßt, auf den Alten zu ziehn. Die Mahlerey des Gefechtes ist besonders gut, und auch das Orchester theilt sich in zwei Partheien: die Geigen fallen aus, der Baß kömmt jedesmahl nach, während die Blasinstrumente in haltenden Noten an einem wegschreien. So wie die Partheien einander näher auf den Leib rücken, bis zum Stiche, werden die Laufer immer kürzer. Mit diesem gewinnt alles eine andere Gestalt. Der Verwundete läßt den Degen sinken, Don Juan wird betreten, die Wuth der Leidenschaft ist mit einem Mahle gekühlt. Die Blasinstrumente verstummen, nur die Hörner und Fagotts brummen einen schauerhaften Orgelbaß, während die erste Geige mit ihren langsam abstossenden Triolen ins frostige F mo l modulirt. In der Vertheilung der Stimmen liegt außerordentlich viel Wahrheit. — Der unglückliche Todesstich ist geschehn, allgemeines Schrecken versiegelt allen den Mund, die Musik bleibt einen halben Takt ohne Melodie. Der Mörder schweigt am längsten, und ganz natürlich ruft der Verwundete zuerst nach Hülfe. Jetzt öffnet auch Leporello den Mund, um seinem Schreck und Erstaunen Luft zu machen, das nicht treuer der Natur ausgesprochen werden kann, als wie es Mozart vorgezeichnet hat. Nun fällt erst Don Juan ein, und faßt den Faden der eingeleiteten Melodie auf. Er bleibt dabei seinem Charakter zu Folge ganz in der Fassung, und die Melodie hat immer gleiche Notenfiguren, während der hasenherzige Leporello, in seinem Winkel versteckt, durch die bizarresten Intervalle seine Noten punktirt, und die Stimme mit den ängstlich aussezzenden Pulsen hüpfen läßt. Der Verwundete spricht nur mit äußerster Anstrengung, da ihm der Stich die Luft versetzt, immer in abgebrochenen Noten, ein Achtel und ein Viertel, und dann wieder Pausen. Endlich bei abnehmender Luft bleiben die Achteln aus, und die einzelnen abgebrochenen Athemzüge erscheinen in Gestalt einzelner Viertel zwischen Pausen in jedem Takt. Erst wo die Singstimmen schweigen mahlt Mozart mit der klagend einfallenden Hoboe das Winden und Krümmen des Sterbenden. Dieses Solo hebt sich auf dem trefflich gewählten Instrumente, bei der schwachen Begleitung meisterhaft heraus; der Hörer selbst fühlt ein unwillkührliches Zusammenziehn in der Brust. Wie viel Ueberlegung herrscht in der Abnahme dieser Stelle durch die Flöte mit dem Fagott! Man kann hier gerade den Ausdruck aus der Mahlerkunst auf die Musik übertragen. Mozart hat seine Farben trefflich in einander verschmolzen. Ueberhaupt ist diese Scene klassisch.

Das Terzett, (Nro. 3) wo Elvire zum erstenmahl erscheint, drückt die Angst der Forschenden mit lebhaften Farben aus. Es hat das Eigene, daß es plötzlich in den Dialog übergeht, und so Don Juans

Ueberraschung, da er Elviren erkennt, den Zuhörern mittheilt.

Nun die allbeliebte Arie Leporellos: Holdes Fräulein! u. s. w.; welche Abwechslung im Akkompagnement, welche Farbenmischung der Instrumenten, und welche Charakteristik in der Aktion! Man erkennt in den kurzen aufsteigenden Achtelnoten, bald der ersten Geige, bald dem Basse anvertraut das Hin- und Herdeuten mit dem Finger, bald auf dieses, bald auf jenes Mädchen, und die staccato herunter purzelnden Läufer zeigen das Wegmessen ganzer Provinzen auf der Bandrolle. (Wir können nicht umhin, gleich hier über die Aufführung zu bemerken, daß der bei den hiesigen Bühnen schon verjährte Gebrauch, nach welchem sich Leporello eines Buches statt der Bandrolle als Register bedient, nicht nur gegen den Sinn der Composition streitet, sondern überhaupt den komischen Effekt der Scene sehr schwächt.) Die Blasinstrumente akkompagniren in dieser Arie durchgehends den Gesang, und die Saiteninstrumente die Pantomime, was bei eben dieser Stelle besonders in die Augen fällt. Wenn er die Parthie herausgezogen hat, akkompagniren jedesmahl die Hörner und Clarinetten, die Geigen pausiren und greifen jedesmahl da wieder ein, wo er schweigend fortmißt. Da wo er in der Erzählung schneller wird und die Mädchen geschwinder vorzeigt, häufen sich auch die Instrumente zum lärmenden Tutti: Ihm sind list'ge Kammermädchen, u. s. w. —

Von der Arie Elvirens, welche erst später von Mozart eingelegt wurde, ist schon bemerkt worden, daß sie ihren Charakter sehr bestimmt ausspreche. Sie ist unstreitig eine der vollendetsten die Mozart je schrieb, und leistet allen Forderungen des Ästhetikers Genüge. In der Deklamation liegt so viel Weichheit und doch so viel Tiefe der Empfindung, in der Melodie so viel Ausdruck des innigsten Schmerzes; — sie reißt unwillkührlich mit sanfter Rührung allmählig zur innigsten Theilnahme hin. Sie packt nicht, aber ihr motivirter Stufengang wirkt desto sicherer, bleibender, schöner, — wie jedes vollendete Kunstwerk sollte. Das Akkompagnement besteht in einer beständigen Imitation der vier conzertirenden Instrumente: Flöte, Clarinette, Fagott und Violoncell. (Bei der neuen Vorstellung in diesem Theater ist sie weggeblieben.)

In dem munteren Hochzeitschor, aus der sanften Tonart G-dur mahlt sich die reinste innigste Freude unschuldiger, guter Naturmenschen, dieser einfach ländliche Chor macht den Zuhörer bei weitem fröhlicher, als jener lärmende von Don Juans Gefolge im ersten Finale: Lustig! lustig lieben Leute, wo zügelloser Tumult mit Trompeten und Pauken lärmt.

Elvirens Arie: O flieh den Böswicht! ist ein kontrapunktisches Kunststück. Es scheint als habe Mozart damit zeigen wollen, daß er auch in Bachischer Manier setzen könne. Ihr Styl ist schön, aber von allen Musikstücken dieser Oper so unendlich verschieden, daß ihre Aufführung bei den Vorstellungen befremdet, und, wie mit dem Schlag einer Zauberruthe, in das goldne Zeitalter der Bache, Händel und Hasse versetzt. Ihre kunstreiche Instrumentation besteht bloß in dem gewöhnlichen Violin-Quartett. Wegen der vielen Taktschwierigkeiten ist sie bei den meisten Produktionen dieser Oper weggelassen worden; welches Schicksal ihr auch dießmahl widerfuhr.

Das große Quartett: O trau des Heuchlers Angesicht u. s. w. gehört nicht allein zu den vortrefflichsten Compositionen aus Don Juan, sondern aus allen andern Werken seines unsterblichen Schöpfers. Man betrachte die Anlage, den wohldurchgeführten Plan, die Vereinigung der Instrumente: — alle Forderungen eines guten Quartetts sind aufs angenehmste befriedigt.

Die Arie Don Juans: Treibt der Champagner u. s. w. ist, wie schon angeführt wurde, das Charakterstück dieser Rolle. Hier mahlt sich die wilde, taumelnde Freude des Wollüstlings unverkennbar, vorzüglich in der Stelle: Findest du Mädchen u. s. w. Wahl der Tonart, Melodie, der tändelnde, unbedeutend scheinende Baß, und die vol-

le, lebendige Begleitung der Blasinstrumente — wahre Tanzmusik; alles schnurrt, geigt und pfeift lustig schwärmend durcheinander; alles dreht sich im Kreise, und musizirt in vollem Athem.

Gleich karakteristisch ist Zerlinens Arie mit obligatem Violoncell. Durch ihren sanften Charakter tritt das hierauf folgende erste Finale in ein desto helleres Licht. Gewiß ist dieses eines seiner vorzüglichsten Finals — vielleicht aller, die je komponirt wurden.

Man merkt es gleich, wenn der Dichter etwas für den Componisten that, daß er es zehnfach zu vergelten wußte. Die Anlage ist wirklich brav, und das einzige Gelungene im ganzen Texte. Alle Erforderniße eines guten Finals sind berücksichtigt, öftere Abwechslung, keine Leeren, das Ensemble gewählt, und kein zweckloses Kommen und Gehen der Personen, die Vereinigung zum letzten Chor aus dem Anfange zwanglos entwickelt. Was Mozart für dieses Finale that, ist außerordentlich. Seine Schönheiten lassen sich nur empfinden, und von Kennern beim Lesen der Partitur verstehn. Wie wechseln die Gefühle! Welche Combination der Charaktere! Von der ersten Privatstreitigkeit Masettos mit seiner Braut bis zum allgemeinen Lärmen am Ende durch alle Abwechslungen der Empfindungen konsequent bearbeitet. Masetto — man sieht in ihm die Hauptperson des Finals — erneuert es immerfort durch alle Abwechslungen; bei der lustigsten Musik brütet er über seine Rache. Der Menuet und das Gespräch der verschiedenen Personen während derselben ist ganz aus der Natur gegriffen. Keines hat auf das andere Bezug, und die Musik geht ihren eigenen Gang. Das hier angebrachte Kunststück mit der Vereinigung dreier verschiedener Taktarten verdient Bewunderung, und gibt die schönsten Aufschluße über die Behandlung des $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$ und $\frac{4}{4}$ Taktes. Der Schlußchor ist die Krone dieses Meisterwerks. Wie mahlt sich die Verwirrung in der Behandlung der Violine! Welches immerwährende Aufbrausen, Wogen und Stürmen in Triolen! Die Blasinstrumente vereinigen sich mit dem Chor, das Don Juan nicht zum Wort kommen läßt,

und immer schrecklicher herein brausit. Seine Wirkung ist einzig, das Ideal seiner Größe unerreichbar.

Das Terzett im zweiten Akt: O Herz hör' auf zu schlagen mit seiner sprechenden Deklamation ist trefflich gearbeitet. Die Instrumente conzertiren in den feinsten Nüanzen. Das Ganze gleicht einem italienischen Abendgemälde.

Das Ständchen mit der Mandoline ist zumal bei der Stelle, wo es durch F-dur, H-dur, E-moll, in G-dur modulirt ganz im Geschmack italienischer Serenaten. Und welche süße Töne überredender Liebe! Welch warmer Odem im Gesang und Akkompagnement!

Das große Sextett ist ein erhabenes Gegenstück zum Quartett des ersten Akts und dem ersten Finale. Man muß es sehr aufmerksam studiren, wenn man die Ende des künstlichen Gewebes heraus finden will. Jede Forderung wird befriedigt.

Von der Arie Don Ottavio's haben wir schon früher bei der Analyse seines Charakters gesprochen; eben so von jener der Donna Anna: Ach grausam! O mein Geliebter! u. s. w.

Im Deutschen verliert diese Oper durch den Abgang des, als Rezitativ behandelten Dialogs außerordentlich, und nirgends fällt dieser Defekt mehr auf, als in der Kirchhofs-Scene. Die beiden schauerlichen Adagios stehn einzeln da, weil durch das in das Gespräch verwandelte Rezitativ der Zusammenhang gänzlich unterbrochen wird. Selbst daß im Deutschen die Instrumente der Statue vorschlagen müssen, benimmt der Stelle den größten Theil ihrer Wirkung, die der Componist hauptsächlich auf die vor- und dazwischen liegenden Rezitative berechnet hat. Die Wirkung der beiden Adagios ist fürchterlich schön; die wenigen Takte so erschütternd; die Bewegung der Mittelstimmen so hart und frostig! Kalte Schauer überfahren den Zuhörer, er wähnt eine Stimme aus einer andern Welt zu hören, und glaubt an Gespenster. Die Instrumentation ist eben so ausgesucht, als in ihrer Wirkung entscheidend. Ueberhaupt ist Mozart in der Behandlung solcher Stellen ganz originell. Jeder andere Componist vor ihm hätte sie

zu Rezitativen gemacht. Im Idomeneo ist der Orakelspruch des Neptuns auf dieselbe Art behandelt.

Das zweite Finale mußte, zu Folge seines Plans, magerer ausfallen. Kein Ensemble konnte statt finden, als zwischen Don Juan und dem Geiste. Ein Chor, nach der ersten Einrichtung von den übrigen meist episodischen Personen, nach einer spätern, die gegenwärtig fast überall angenommen wird, von den Höllengeistern gesungen (weil nämlich das Stück mit der Scene in der Hölle geendet wird) macht den gewöhnlichen Beschluß des Ganzen.

Die Armuth des Gedichts ist auffallend, und wahrlich! nur ein Mozart konnte dessen Blößen bekleiden. Er hat alles aufgebothen, die Zuhörer zu amüsiren, und wie schön ist es ihm gelungen! Ihm gelang überhaupt alles, sein schöpferischer Geist wußte aus Nichts ein schönes Etwas hervorzurufen.

In der ersten Anlage bei der Tafelscene bildet er ein doppeltes Orchester. Die Saiteninstrumente begleiten die Singstimme, und die Blasinstrumente besetzen die Tafelmusik. Mit den aus verschiedenen Opern arrangirten Harmoniepiecen weiß Mozart seine Zuhörer bis zur Erscheinung Elvirens zu unterhalten. Diese Scene ist jedoch ganz am unrechten Ort gestellt, und auch am wenigsten musterhaft gearbeitet. Fürchterlich schön ist dagegen der Eintritt des Geistes, das Erscheinen eines mehr als menschlichen Wesens vortrefflich idealisirt. Indeß kann auch hier nicht verhohlen werden, daß derlei Schreckensbilder den Forderungen des Aesthetikers entgegen stehn, und der musikalischen Bearbeitung nicht gewürdigt werden sollten. Nur die schöne Natur, nur das schöne Ideal sollte geschildert werden; das Schreckliche nie. Die sanften Töne der Lyra werden verstimmt, und scheu flieht die jungfräuliche Muse vor dem wilden Geheul. Die Geisterscene verdient allerdings Bewunderung doch ist sie nicht zur Nachahmung zu empfehlen.

Wir kommen nun zur Darstellung dieser Oper auf dem Theater an der Wien, und zuerst, wie natürlich, auf die erste und wichtigste Person: Don Juan, welcher von Hrn. Forti gegeben wird. Diesen Part scheint Mozart, wie mehrere andere, individuel geschrieben zu haben. Der Umfang, in welchem sich der Gesang Don Juans bewegt, liegt zwischen dem Basse und Tenor, und es ist schwer zu entscheiden, aus welcher Classe von Sänger das darstellende Individuum mit mehr Vortheil gewählt wird, wenn kein sogenannter Baritonist vorhanden ist. Hr. Forti ist zum Don Juan in so weit sehr wohl geeignet, als er mit seiner weichen, in der Höhe lieblich fließenden Stimme die sanfteren zärtlichen Stellen, wie z. B. in dem Duett mit Zerlinen, sehr ansprechend ausdrückt; doch haben wir an ihn bei dieser Rolle wahrgenommen, daß seine Stimme das angestrengte forzando fast gar nicht vertrage, und beinahe überall, wo sie lärmende Freude, und überhaupt stürmende Leidenschaft aussprechen soll, wie z. B. in der Arie: Treibt der Champagner, den Klang verliert, wodurch sie sich von der bloßen Sprache unterscheiden soll. Kunstkenner werden uns am besten verstehn, und den richtigsten Begriff hievon haben, wenn sie sich einen italienischen Baßsänger vorstellen. Uebrigens hat er diese Rolle auch als Schauspieler gut durchgeführt, und durch die Erfüllung dieser, hier wesentlichen Forderung wohl befriedigt. Herr Häser gab den Leporello. In dieser Rolle hat sich seine Kunst eben nicht vortheilhaft bewähret. Dieser Standpunkt war für ihn um so schwieriger, als man sich dabei der Erinnerung an die meisterhafte Darstellung seines Vorgangers (Hrn. Weinmüllers) durchaus nicht erwähren konnte. Die Soloparthien trug er zwar ganz gut vor, obschon auch hier die parodirten Fermaten am Schluße der Favoritarie: Holdes Fräulein! Sehen Sie das Register u. s. w. sehr zu tadeln sind; dagegen drang er da, wo sein Part als Akkompagnement behandelt ist, wie im ersten Terzett, und in der Geisterscene, zu wenig durch, und blieb besonders bei letzterer fast unbemerkt. Ganz befriedigte er im großen Sextett. Dem. Buchwieser war Donna Elvira. Schon oft haben die Talente dieser Künstlerinn in dieser sehr dankbaren Rolle geglänzt; auch dießmahl gab sie selbe mit vielem Beifall, nur schien sie uns nicht recht bei Stimme zu seyn, und wir glauben, daß auch dieß die Ursache

sey, warum sie uns die beiden Arien vorenthielt, von denen wir schon bei ihrer ästhetischen Beurtheilung erwähnten, daß sie ausgelassen wurden. Mad. Campi war Donna Anna. Es bedarf nur der bloßen Anzeige, daß diese geachtete Künstlerinn diese Rolle gab, um von deren vortrefflichen Aufführung zu überzeugen; niemand wird zweifeln, daß sie die große Bravour-Arie im zweiten Akt mit allen darein gelegten ungeheuren Schwierigkeiten vollendet vortrug. Wir bekamen nebst dieser noch jene im ersten Akte mit dem großen Rezitativ zu hören, worin sie Don Ottavio ihren Verdacht, daß Don Juan der Mörder ihres Vaters sey, mittheilt, uud welche bei früheren Vorstellungen dieser Oper weggelassen wurde. Bei so vielen schicklichen Proben ihrer Kunst hätte sie uns aber wohl in den feyerlichen Terzett mit Elvira und Ottavio die ganz überflüßigen italienischen Manieren erlassen können. Don Ottavio befand sich schon lange nicht in so guten Händen, als itzt, wo Hr. Wild diese Rolle übernahm; der Vortheil, welcher uns durch diese Besetzung zuging, zeigte sich besonders in dem schönen Terzett mit Donna Anna und Donna Elvira im ersten Finale, wo seine ätherreine Stimme die himmlische Harmonie vollendete, welche Mozart in dieses klassische Gesangstück legte; wir hatten nur zu bedauern, daß Hr. Wild die ihm von Componisten zugedachte Arie im zweiten Akte, den Liebling des hiesigen Publikums, zu singen unterließ. Dem. Henriette Teimer hat als Zerline in dem beliebten Duett mit Don Juan allgemein entzückt, und wurde durch unausgesetztes Beklatschen zu dessen Wiederholung aufgefordert; ihr herzlicher, zart nüanzirter Gesang macht sie um diese Auszeichnung verdient; mit nicht geringerem Fleiße und Ausdruck sang sie ihre beiden Ariette. Hr. Teimer ist als Gouverneur, besonders in den Geisterscenen, ganz an seinem Platz. Wir haben diesen Part noch nicht angemessener, und so ganz untadelhaft vortragen gehört. Der hohle Ton seiner Stimme — künstlich oder natürlich, gleich viel — ist grauenvoll, und gibt der Täuschung die höchste Vollendung. Als Schauspieler möchten wir

ihm rathen, nach dem im Zweikampf erhaltenen Todesstich nicht so lange stehend sich zu winden, weil bald darauf Don Juan laut bemerkt, daß er sich im Blute wälze. Die schöne Baßstimme des Hrn. Weinkopf nahm sich in dem Part des Masetto ganz gut aus; er bewieß sich besonders im ersten Finale als taktfester, gründlich studirter Sänger. Das Ensemble wurde durchaus sehr genau beobachtet, und alle großen Musikstücke, wie das erste Finale und das Sextett des zweiten Akts, erfreuten sich einer höchst präzisen Ausführung; das unter der Leitung der Herren J. R. v. Seyfried und L. Spohr aufgestellte Tableau, nach der Zeichnung des großen Meisters W. A. Mozart, hat durch geschickte und sorgfältige Vertheilung von Licht und Schatten den erhabenen Totaleindruck glücklich erreicht, der daraus nach der Absicht seines genialen Schöpfers hervorgehn sollte.

Rezensionen neuer Musikalien.

Trois Quatuors pour deux Violons, Viole et Violoncello comp. par François Krommer. Oeuvre 90. Au magazin de l'imprimerie chimique J. R. priv.

Der ideenreiche, mit Recht von der ganz musikalischen Welt sehr geschätzte Componist, Hr. Krommer, gibt uns hier mit seinem neunzigsten Werke drei neue Quartetten, we che die Musikfreunde als eine willkommene, erfreuliche Erscheinung gewiß mit Dank aufnehmen werden. Originalität, ohne gesucht und schwülstig zu seyn, Laune, Frohsinn, Scherz, ohne ins Triviale zu verfallen, stehn fast in allen seinen Compositionen mit Kraft und Größe im schönsten Wechsel, und bilden, vermög seiner gründlichen Satzkenntniß, und einer effektvollen Behandlung der Instrumente, vereint eine schöne Gallerie von Kunstwerken. Rezensent, der diese Quartetten-Sammlung zu den gelungensten des Verfassers zählt, glaubt in dem Ganzen mehr einen ernsteren, heroischen, als einen lebhaften, ländelnden Charakter aufgestellt zu finden

Seine Meinung hierüber ist im näheren Detail folgende.

Das Allegro moder. (Es-dur) des ersten Quartetts, mit einem ausdrucksvollen, sehr gut behandelten Thema, und interessanten Mittelsätzen, stellt die erste Violine in ein glänzendes Licht, ohne den Mitspielenden ihre Rechte zu schmälern; diese tragen hier, so wie in den folgenden Sätzen zweckmäßig zum schönen Verein bei, ohne, wie es so oft der Fall ist, durch ein plattes, nichts sagendes Akkompagnement die Spieler zu langweilen, oder durch gieriges Haschen, und Schnappen nach kleinen Solos sich bemerkbar zu machen. Ein darauf folgendes Largo (As-dur) versetzt den Zuhörer anfänglich, durch die im Unisono piano gehaltene ganze Taktnote der Tonika, und hierauf in der Dominante, in bange Erwartung, die durch den im dritten Takt folgenden übermäßigen Sextenakkord auf Fes ungemein erhöht wird. Der Verfasser leitet durch bedeutenden Harmonienwechsel bis zum achten Takt wieder in die Haupttonart, ein schöner beruhigender Gesang tritt ein, eine von allen vier Stimmen gewählte, wechselseitig vorgetragene Figur sucht nun, in mehreren ergreifenden Modulationen, den anfangs angekündigten Charakter tiefer Leidenschaft auszusprechen; wohlhingestellte Rouladen der ersten Violine wechseln mit dem Gesange, und das Ganze spricht für die schöne Phantasie seines Erfinders. Der Menuet (Es-dur) voll Laune mit dem Trio (E-dur) werden Freunde finden. Der erste Geiger hat im letzteren Gelegenheit durch gehaltenen Gesang den Ton seines Instruments bis in den höchsten Regionen aufs Schicklichste hören zu lassen. Eine wogende, ligirte Passage in Sechzehntelnoten, der ersten Parthie zugetheilt, von den übrigen Stimmen durch Viertelnoten stakkirend begleitet, und nach den ersten acht Takten von der zweiten Violine melodiös aufgefaßt, bildet das effektvolle, übrigens wohl ein wenig gedehnte Thema des letzten Rondo. Lebhaft hervorragende Mittelsätze sind kunstreich mit dem Ganzen

verwebt, und eine gute Exekution wird die beabsichtigte Wirkung erreichen.

Das Allegro des zweiten Quartetts (C-dur) spricht einen kühnen großen Charakter aus, und wird bei einem lebhaften, männlichen Vortrag imposanten Eindruck machen. Das Thema findet Rez. zwar dem darin herrschenden Geiste gemäß gewählt, indeß etwas gewöhnlich. Das Andante (A-dur) wird durch die darin enthaltenen gesangreichen, vortheilhaft kontrastirenden Phrasen unterhaltend. Der Menuet (C-moll) durch kurze und gebundene Noten herausgehoben, und durch ein singendes Trio (C-dur) angenehm schattirt, wird auch seine Wirkung nicht verfehlen. Das Rondo Allegro (C-dur) gibt durch markirte, einfache Noten originell und launigt sein Thema zu erkennen; ein fugirter Satz wird von allen vier Stimmen künstlich aufgefaßt; eine kurze, Frohsinn athmende Passage ist der ersten Violine zugedacht; kräftige accentirte Akkorde werden hörbar; es führt abnehmend durch gebundene Noten zum Schluß des ersten Theils, der Dominante; und gewiß, jeder freut sich der Repetition. Die Ausführung des zweiten Theils ist des ersten würdig; zweckmäßige Ausweichungen und Wiederkehrungen (in der Tonika) der früher gehörten Sätze erhalten der Zuhörer schon vorher erreichtes Vergnügen.

Das im dritten Quartett vorkommende erste Allegro entspricht seinem Thema durch kräftige Ausführung, kühne Harmonienfolge, und brillante Figuren der ersten Parthie. Einfacher, ansprechender Gesang mit edler Mannigfaltigkeit sind die Bestandtheile des folgenden trefflichen Adagio (F-dur). Kräftige Entschlossenheit scheint dem Rezensenten den ersten Satz des folgenden Menuets (B-dur) zu charakterisiren; sehr geschickt hat Hr. Krommer den, am Ende des zweiten Theils von der Viola vorgetragenen Mittelgedanken zum Thema des Trio benützt, und meisterlich durchgeführt. Durch einen, von der ersten Violine vorgetragenen heroischen, imponirenden Gedanken, den die übrigen Instrumente in sinkopir-

ten Noten akkompagniren kündigt sich das letzte Allegro (B-moll) an; brillante, wirkungsvolle Phrasen stehn am rechten Ort, und das entfaltete Ganze bringt einen herrlichen Eindruck hervor, wenn der erste Violinist hier — was zwar auch bei den vorhergehenden Sätzen erforderlich ist — durch einem kräftigen gediegenen Vortrag jene vielfältigen Accente herauszuheben vermag. Wer sein Spiel in einer guten Schule gebildet hat, wird auf keine großen Schwierigkeiten treffen, sich aber dankbar beschäftigt finden. So auch nach Verhältniß die Mitspielenden.

Die Auflage gehört unter die reinsten, korrektsten und deutlichsten, welche von dieser Kunsthandlung je geliefert wurden; so ist dem Werthe des Werkes angemessen, und gereicht dem Verleger zur Ehre.

K. K. Hofopernbühne.

Madame Grünbaum hat in der zweiten Gastrolle (am 26. Juny) als Prinzessin von Navarra in der Oper Johann von Paris noch größeren Beifall erhalten und verdient, als beim ersten Debüt. Sie stand da auch mehr an ihrem Platze als in Spontinis Vestalinn. Hier konnte sie im figurirten Gesang glänzen, ohne gegen den Styl der Composition zu verstossen; und sie zeigte auch in der That in diesem Fache ein schönes Talent. Der Vortrag der brillanten Arie im ersten Finale, und der Strophe des Troubadour-Liedes, die sanften Schattirungen und gefälligen Coloraturen, womit sie selbe heraushob und ausschmückte, bezeugen einen geläuterten Geschmack und besondere Kunstfertigkeit. Als Sängerinn steht sie in dieser Rolle keiner der hiesigen Künstlerinn nach, welche bisher darin mit Glück aufgetreten sind; wie sie selbe als Schauspielerinn durchgeführt hat, müssen wir andern in der Fortsetzung der darüber schon geschriebenen gelehrten Abhandlungen zu entscheiden überlassen. — Mit dem zweiten Debüt Mad. Grünbaums war das erste ihres Gatten, als Johann von Paris, vereint. So viel Gutes uns die Billigkeit von jener anführen hieß, so wenig Verdienstliches gestattet uns dieselbe von diesem zu sagen. Hr. Grünbaum hat eine sehr beschränkte Bruststimme mit einer spitzen Höhe, die bald in ein ziemlich schneidendes Falset übergeht. Dieser Uebelstand wird um so empfindlicher, als er es durch anhaltenden Fleiß nicht dahin gebracht hat, die Bruststimme mit der Kopfstimme möglichst natürlich zu verbinden, welches doch das vorzüglichste Studium jedes Tenoristen seyn soll. So wird dann dessen Verlegenheit jedesmahl fühlbar, wenn die Melodie in gebundenen Noten fortschreitet, und sich so erhebt, daß sie der Scheidewand beider Stimmen immer näher rückt; er ist dann in der zweifelhaften Alternative, ob er den folgenden Ton noch, auf gut Glück, aus der Brust gewaltsam hervorzudrängen wagen, oder ihn durch das, zwar an sich bequemere aber im gebundenen Uebergang aus den Brusttönen unsichere Falset angeben soll. Solche Fälle haben sich nun bei Hrn. Grünbaum nicht selten ergeben. Im übrigen wäre sein Vortrag melodiöser Sätze, bis auf eine zu starke Markirung des piano und forte, ziemlich angenehm. In seiner zweiten Gastrolle, als Tamino in der Zauberflöte, (am 1. July) gab er aber eine neue Blöße im Vortrag des Rezitativs in der großen Scene vor den drei Tempeln. Die musikalische Deklamation will ihm durchaus nicht gelingen, und ein frappantes Steigen und Fallen gehaltenen Töne fiel uns besonders auf. Mad. Grünbaum gab den Part der Pamina vortrefflich, und erhielt neuerdings die schmeichelhaftesten Gunstbezeugungen des immer mehr für sie eingenommenen Publikums.

Miszellen.

Unter die anziehenden Erscheinungen des Tages gehören gegenwärtig auch Hrn. Kapellmeister Wenzl Müllers allbekannten Schwestern von Prag, welche im Theater an der Wien seit kurzem wiederholt

mit Vortheil gegeben werden. Obschon man leider! gestehn muß, daß, trotz der täglich steigenden Verfeinerung und Ausbreitung des ächten Kunstsinnes, mit dem großen Haufen auch ein Theil des gebildeten Publikums den einst hier einheimischen Geschmack an solchen trivialen Possen, und solchem musikalischen Klingklang noch immer nicht ganz abgelegt hat; so darf doch auch zu Rechtfertigung des allgemeinen Dranges, selbst der richtiger fühlenden Musikfreunde, der Aufführung dieses Stückes beizuwohnen, nicht verschwiegen werden, daß der letzteren gemeinschaftliches Interesse bloß in der herrlichen Parodie einer sogenannten Bravour-Arie liegt, mit welcher Hr. Häser in der Verkleidung als Schwester von Prag (im zweiten Akt) jedermann sehr angenehm unterhält, und für die bis zu dieser Scene geduldeten dramatisch-musikalischen Injurien vollkommen entschädigt. Dieser musikalische Scherz übertrifft in der That alle Erwartungen. Man weiß wohl, daß die Baßstimme ganz besonders geeignet ist, den Sopran fistulirend nachzuahmen, doch hätten wir bisher kaum einen Baßsänger so viel Beweglichkeit seiner Kehle, noch weniger aber die Verwendung so vielen Fleißes auf einen bloßen Gegenstand des Scherzes zugetraut. Hr. Häser liefert das vollständige Muster dieser berüchtigten Singconzerte, worin ihn die eben so musterhafte gearbeitete Orchesterbegleitung ganz angemessen unterstützt. Er führt alle Maneuvres der älteren und neuen Helden der Singkunst mit derselben Leichtigkeit aus, die man bisher im einzelnen an diesem und jenem angestaunt hat. Durchfegung der Kehle in unübersehbaren Läufen, Triller in der chromatischen Tonfolge auf und abwärts, Schwingung gehaltener Töne bis zum Ohrenerklingen, Cadenzen, Mordanten in Fülle ꝛc. gibt der Wundermann zu vernehmen. Möchten sämmtliche Sänger und Sängerinnen, von denen der Genius des Gesanges gewichen ist, und mit welchen die Vertheidiger des guten Geschmacks mit den Waffen ästhetischer Prinzipien des Schönen bisher vergebens gekämpft haben, durch diese feine Persiflage endlich zu Einsicht gebracht werden, daß ihr wahres Verdienst nicht darin liegen könne, Melodien durch Floskel-Kram zu entstellen, und mit todten Instrumenten wettzueifern; Schwierigkeiten, die ein launiger Baßsänger mit erborgter Stimme fast eben so glücklich löst; sondern daß ausdrucks- und empfindungsvoller reiner Gesang allein das Mittel zu Erreichung des einzigen Zweckes, der Anregung des Gefühls sey. In dieses Gebiet wird sich gewiß kein Künstler eines fremdes Faches wagen, um mit ihnen auf einen Wettkampf in die Schranken zu treten.

An die (P. T.) Herrn Pränumeranten.

Der Pränumerations-Termin auf die gegenwärtige musikalische Zeitung hatte für das erste halbe Jahr mit dem letzt erschienenen Blatte Nro. 26 sein Ende erreicht. Es werden daher sämmtliche (P. T.) Herrn Pränumeranten, welche hierauf in der Tendler'schen Buchhandlung am Graben im Trattnerhof halbjährig pränumerirt haben, eingeladen, sich wegen der Pränumeration auf den zweiten halben Jahrgang in der gedachten Buchhandlung gefälligst zu melden. Auch werden in dieser Buchhandlung neue, sowohl ganzjährige als auch halbjährige Pränumerationen angenommen. Die Fortsetzung dieser Zeitung geschieht genau nach dem gleich anfangs festgesetzten, öffentlich bekannt gemachten Plane. Wir hoffen damit die Zufriedenheit unserer Leser, welche wir uns bisher erworben zu haben schmeicheln, in der Folge um so mehr zu erhalten, als die seither eingeleiteten vielseitigen Coresponden̄zen uns in den Stand setzen, dem Interesse dieser Zeitung die größte Mannigfaltigkeit zu geben.

Die Redaktion.

Nro. 28.

Wiener allgemeine musikalische Zeitung.

(Sonnabend den 10. Juli 1813.)

Neue Erfindungen.

Herr Bayr, Professor der Flöte, dessen Virtuosität in diesen Blättern schon bei mehreren Gelegenheiten nach Verdienst gerühmt wurde, hat uns so eben die von ihm gemachte Erfindung eines neuen musikalischen Instruments, das er Paneilon (Παν-ειλον) nennt, bekannt gemacht; wir eilen, unsere Leser hierauf um so mehr aufmerksam zu machen, als dieses neue Instrument sich schon itzt durch die größte innere Vollkommenheit, deren es fähig ist, auszeichnet, und als ein wesentlicher Gewinn für die Instrumentalmusik angesehen werden kann. Es ist eine vervollkommnete Flöte, die sich von den bisherigen englischen Flöten sowohl durch den bedeutend größeren Umfang, als durch einen eigenthümlichen Charakter des Tones vortheilhaft unterscheidet. Das Paneilon hat die Struktur der gewöhnlichen Flöten, doch ist der sogenannte C-Fuß so sehr verlängert, daß das Instrument drei wiener Schuhe mißt. Auf diesem C-Fuß sind nebst den sonst üblichen Cis- und C-Klappen noch fünf Klappen angebracht, mit deren Hülfe noch ein halber und zwei ganze Töne unter C nämlich H, A und C, sammt den, zwischen beiden letzten liegenden Mitteltönen Gis und G vollkommen rein und kräftig angeblasen werden können. Da durch diese Verlängerung der Bohrung die Höhe des Instrument keineswegs beschränkt, oder auch nur erschwert wird, sondern darauf die Töne A, B und H, dritten Oktave (hier der vierten Oktave) eben so leicht als auf eine englischer Flöte ansprechen, so ist der Tonumfang des Paneilons jenem der Violine fast ganz gleich, und besteht in drei vollständigen Oktaven, die der Komponist für dieses Instrument in den Tonarten G, As, A, B und H zwanglos benützen kann. Die auf dem verlängerten C-Fuß, der hier G-Fuß heißt, angebrachten Klappen werden bei Cis, C und H, mit dem kleinen Finger der linken Hand, bei B und A mit dem Daumen der rechten Hand, und bei Gis und G mit dem kleinen Finger der linken Hand niedergedrückt; wobei es sich von selbst versteht, daß von Cis abwärts bis G, außer der für jeden Ton insbesondere zu schließenden Klappe, auch alle Klappen der vorhergehenden Töne geschlossen seyn müssen, so daß bei G alle angezeigten Finger die ihnen angewiesenen Klappen durch deren Berührung schließen. So schwer dieser Mechanism auch auszuführen scheint, so werden doch alle Schwierigkeiten mit einiger Uebung bald überwunden. Längere Uebung, aber doch keinen außerordentlichen Aufwand an Athem, erfordert es, diese Töne zur Ansprache zu bringen. Referent hat selbst den Versuch gemacht, und es ihm ist schon auf das erste Mahl gelungen, bis A ohne Anstrengung rein und voll zu blasen, nur die Töne Gis und G vermochte er nicht sogleich in derselben Fülle herauszubringen. Referent ist weit entfernt, sich ein besonderes Talent in der Behandlung dieses Instruments anzumaßen; er kann daher unbedenklich alle Liebhaber der Flöte versichern, daß, unter Voraussetzung einer guten Embouchure, jeder von ihnen sich die Fähigkeit zutrauen darf, von Seite der physischen Kräfte, die das Paneilon voraussetzt, demselben gewachsen zu seyn. — Was den Charakter des Tones betrifft so ist selber zwar mit Beibehaltung der, bei englischen Flöten gebräuch-

lichen Applikatur, ganz dem der letzteren gleich; wenn jedoch jene Applikatur angenommen wird, welche Hr. Professor Bayr eigends für das Paneilon erfunden, und aus dem akustischen Grundsatz: „daß beim verstärkten Anblasen tieferer Töne statt diesen die ihnen verwandten höheren anklingen," eben so künstlich als vortheilhaft abgeleitet hat, so gewinnt der Ton des Paneilons eine ganz andere Gestalt, und er nähert sich durch drei Oktaven bald jenem des Bassethorns, bald jenem der Posaune. Welche schöne Mannigfaltigkeit dadurch der Vortrag eines Solo, bei der meisterlichen Behandlung des Herrn Erfinders, erhalte, ist sich leicht vorzustellen; und wir können vorläufig, auch dessen Versicherung verbürgen, daß Wiens Musikfreunde ehestens Gelegenheit haben werden, sich von der originellen Wirkung dieses Instruments in einem öffentlichen Conzert, das Hr. Professor Bayr bloß aus diesem Anlaß veranstaltet, ganz befriedigend zu überzeugen. — Außer den bereits angezeigten Erfindungen, die den Wirkungskreis des Paneilons gegen jenen der Flöte sehr vergrößern, zeichnet sich selbes noch dadurch aus, daß dessen Erfinder darauf noch einige Klappen angebracht hat, wodurch mehrere Mängel, die man bisher bei Flöten noch immer nicht beseitigt hat, und besonders die Triller betreffen, gänzlich verschwinden. In der Tonart C-dur ist man nämlich wegen des Trillers auf D, der dritten Oktave, immer verlegen, und auch in der Tonart A-dur hat der Triller auf H, nebst seiner kleinen Unrichtigkeit auch viel Unbequemes im Anschlagen; beides ist auf dem Paneilon durch zwei Klappen, die beide mit dem Zeigfinger der rechten Hand bewegt werden, sehr gut vermieden. Eben so wird in der Tonart D-dur der Triller auf E, der dritten Oktave, mit Beihülfe einer neu erfundenen zweiten Gis-Klappe, die der Daum der linken Hand bewegt, hier eben so rein als leicht geschlagen. Diese Gis-Klappe dient besonders dazu, das Schleifen von D nach F, As in den beiden mittleren Oktaven möglich zu machen; und macht die seit kurzem gebräuchliche dritte F-Klappe entbehrlich.

In Ansehung der Form und des Gebrauches des

Paneilons kömmt noch zu bemerken, daß zur Herstellung eines gleichen Gewichts, das wegen der darauf angebrachten siebzehn Klappen sich, zur Unbequemlichkeit des Spielenden, zu sehr gegen die rechte Seite neigen würde, ober dem Kopfstück ein ovale, gekrümmte, mit etwas Blei gefüllte Verzierung befestigt ist, wodurch zugleich das Instrument eine symmetrische, gefällige Form erhält. Dann ist zwischen dem Kopfstück und dem eben beschriebenen Zusatz ein Schnürrchen, wie beim Fagott, befindlich, das um den linken Arm gegen die Schulter gelegt wird, und das Sinken des Instruments, beim Drucke auf die Klappen der tiefen Töne, verhindert.

Wenn wir bis hieher der Verdienste desjenigen umständlich erwähnten, der das Paneilon erfunden hat; so fordert auch die Billigkeit, den Mann empfehlend anzuzeigen, der das Ideal des Erfinders nach vielfältigen Versuchen so vollständig zur schönen Wirklichkeit befördert hat, wie es der Phantasie des Letzteren vorschwebte. Es ist Hr. Koch, bürgerlicher Blasinstrumentenmacher, (wohnhaft zu Maria Hilf in der Rittergasse zum goldenen Fagott) dem die Ehre der wohlgelungenen Ausführung dieses mechanischen Kunstwerks gebührt, und den wir allen, die sich ein hier beschriebenes Paneilon, oder eine vollkommen gute englische Flöte, oder auch eine Clarinette beischaffen wollen, als einen eben so geschickten als im Preise billigen Mann bestens anempfehlen.

K. K. priv. Theater an der Wien.

Herr Häser, Mitglied dieser Bühne debütirte am 3. Juli als Componist und italienischer Sänger in seinem italienischen Intermezzo Pygmalion. Dieser aus der griechischen Mythologie bekannte Stoff wurde schon mehrmahls von angesehenen Componisten dazu benützt, das Künstlertalent großer Sänger glänzend herauszuheben; namentlich that dieß Cherubini

für den berühmten Sopraniſten Crescentini. So viel uns bekannt iſt, liegt jedoch in allen dramatiſchen Bearbeitungen dieſer Fabel, deren ſich andere Componiſten bedienten, bei weitem mehr Mannigfaltigkeit, als in jenem, das Hr. Häſer in Muſik geſetzt hat. Jeder andere Dichter vermied es, Pygmalion von Anfang bis zu Ende ganz allein ſprechen zu laſſen, und dem Componiſten Monotonie mit Gewalt aufzubringen; ſie benützten alle die Belebung Galathe's, um ihm auch Stoff zu wenigſtens einem Duett darzubieten, das bei den meiſten von beſonderem Intereſſe, und auf die ſchönſten muſikaliſchen Effekte berechnet iſt, indem darin Pygmalion der erſt ins Leben getretenen Geliebten die Sprache (in der Oper alſo den Geſang) lehrt, und ſie dann mit dem edelſten menſchlichen Gefühl, der Liebe, bekannt macht. Wer erinnert ſich dabei nicht an Sargines, wo Cherubini trefflich bewieſen hat, wie ſchön ſich eine ſolche Situation in der Muſik ausführen laſſe! Einige Dichter begünſtigten ihre Componiſten noch mehr, und ließen auch Venus erſcheinen, die das herrliche Gebilde Pygmalions belebt. — Von allem dieſen iſt nun in Hrn. Häſers Pygmalion gar keine Rede. Hier ſpricht dieſer ſeine ziemlich gleichartigen kläglichen Gefühle in vier bis fünf langen Arien aus, und ſchließt ſeinen muſikaliſchen Monolog mit heftigen Aeußerungen ſeiner Freude über die Verwirklichung ſeines Ideals in einer ſechſten Arie. Galathe kömmt gar nicht zur Sprache, und beſchränkt ſich auf einen ſchwachen, unſerem Vernehmen nach, unartikulirten Ausruf. Obſchon Hr. Häſer, der hier nur als Componiſt und nicht als Dichter erſcheint, nicht unmittelbar an der Magerkeit des behandelten Stoffes Schuld trägt, ſo trifft ihn doch der Vorwurf einer übel getroffenen Wahl; und die Einförmigkeit ſeiner Compoſition, die durch die, durchaus ausgenommene Langſamkeit der Tempo's noch mehr ermüdet, kann dadurch nur ſchwach entſchuldigt werden, daß der Inhalt der Arien faſt durchgängig dieſelben Gefühle bezeichnet. Uebrigens macht Hrn. Häſers Muſik auf keinen beſondern Werth, am wenigſten auf Neuheit der Ideen Anſpruch. Man bemerkt, daß er

in dem Genre der italieniſchen Opern Vieles gehört haben muß, und kann zu ſeinem Lobe ſagen, daß er davon das Gute mit Geſchmack in ſeinem Pygmalion angewendet hat. Als Sänger zeigte er ſehr viel Routine, und alle, an ſeiner umfaſſenden Stimme bereits früher in dieſen Blättern gelobten Vorzüge haben ſich hier ſchön bewährt, nur bewieß er ſich des italieniſchen Accents gar zu wenig mächtig; auch ließ uns ſein Spiel, das in dieſer Rolle überaus wichtig iſt, und das Intereſſe noch einigermaßen hätte erhalten können, größtentheils unbefriedigt, welches wir, nach ſeinen früheren Debüts urtheilend, am wenigſten vermuthet hätten.

Schubarts Erklärungen muſikaliſcher Kunſtwörter.

Conzert

hat ſeinen Namen von dem Streite, Kampf und Wetteifer der Inſtrumente unter einander. Es gibt einfache, doppelte und mehrfache Conzerte für alle Inſtrumente. Zwar muß die Kunſt in Conzerten merklich hervorragen, und die ſchwerſten Sätze ſind darin erlaubt; doch ſind die anmuthigen Gänge, die Grazien des muſikaliſchen Styls nicht davon ausgeſchloſſen.

Chor.

Zuſammenſtimmung des Geſangs, oder Zuſammenfluß vieler Töne zu einem Zweck. Es gibt Chöre von von 4, 8, 16, ja von 30, 50 und mehreren Stimmen. Das Pathos iſt ganz eigentlich für den Chor gemacht. Es gibt geiſtliche und profane Chöre; beide aber erfordern einen gründlichen Tonſezzer. Wechſelchöre, ſind ſolche, wo zwei Chöre gegen einander ſingen. Meſſen, Antifonen, Credos, Agnus Dei, Miſerere, Requiem, und dergleichen Stücke ſind ganz für die Kirche beſtimmt, und erfordern einen Tonſetzer, deſſen Herz von Andacht durchglüht iſt. Pſalmen, Hymne, Choral, Kirchenlied ſind geiſt-

)(2

-liche Gesänge im höhern Tone der Begeisterung, oder im sanften Erguße des Herzens gesetzt. Sie gehören eigentlich für ganze Gemeinden.

Fuge,

hat ihren Namen von der raschen, durch einander jagenden Bewegung dieses Tonstücks. Eine Fuge ist äußerst schwer zu setzen, nur der tiefe Kenner des Contrapunkts macht sie fehlerlos. Man setzt sie mehr im Kirchenstyl als im profanen; denn die Nachahmungen, so darin vorkommen, ihr lautes Aufjauchzen, die Ligaturen, und andere Eigenthümlichkeiten derselben, machen sie zum kirchlichen Pathos äußerst geschickt. Bei jeder Fuge wird ein Thema festgesetzt, welches in verschiedenen Tönen immer wieder vorkommt, invertirt und verdoppelt wird. Auch sind in den Fugen die kühnsten Modulationen erlaubt. Bei einer Kirchenfuge muß man sich sehr hüthen, daß das Thema nie in Frechheit ausartet. Man theilt sie in die einfache und doppelte Fuge ein.

Allabreve.

Unterscheidet sich von der Fuge nur durch ein geflügelteres Thema, durch eine bestimmtere Taktbewegung, und dadurch, daß das Allabreve für die Kirche, und den Profanstyl gleich geschickt ist. Dieß Tonstück ist etwas leichter zu verfertigen als die Fuge, weil darin nicht so intricate Verwickelungen vorkommen.

Arie.

Ein künstliches Singstück, welches aus zwei Sätzen besteht, einem Vorder- und Nachsatz. Der Vordersatz wird weitläufig ausgeführt: hier sind Umkehrungen, Coloraturen, Fermen, Cadenzen und alles erlaubt, wodurch sich der Sänger heben kann. Der Nachsatz aber zeichnet sich gemeiniglich durch simple Gänge ohne Wiederhohlungen und durch künstliche Modulationen aus. Er ist viel kürzer als der Vordersatz. Jede Arie muß ein bestimmtes insinuantes Motiv haben, und aus diesem Motiv durch Inversionen andere Sätze herleiten. Wenn sich in einer Arie ein Sänger in seiner vollen Kunst zeigt und zeigen kann, so heißt man es eine Bravour-Arie.

Cavatine.

ist ein Zweig von der Arie. Es dürfen darin keine Coloraturen vorkommen. Sie ist einfacher kunstloser Ausdruck einer Empfindung, und hat deßwegen nur einen Satz. Das Motiv einer Cavatine muß gefühlvoll, rührend, verständlich und leicht seyn.

Rezitativ.

Musikalische Deklamation oder Rede. Man begleitet sie mit Instrumenten, oder gewöhnlich nur mit einem Flügel. Man muß den Rhythmus vollkommen inne haben, die Prosodie der Sprache auf das genaueste verstehen; die Höhe, die Tiefe, das Steigen und den Fall der Rede scharf bemerken. Jedes Comma, Colon, Punktum, Fragzeichen, jede Exklamation, jeden Gedanken- und Erwartungsstrich, mit einem Wort, jedes Unterscheidungszeichen der Rede mit der strengsten Gewissenhaftigkeit beobachten. Das Rezitativ ist daher äußerst schwer, erfordert langes Studium und Uebung, und man bemerkt in den neumodischen Stücken die kläglichsten Versündigungen wider die Regel des Rezitativs. Die alten Tonsetzer übertreffen hierin die neuern meistens. — Die musikalische Deklamation unterscheidet sich durch äußerst feine Nüanzen von dem Rezitativ; dieses ist gebundener, die Deklamation aber freyer.

Arioso,

oder arienmäßig, ist ein kurzer Zwischensatz in einem Rezitative; der sich der Arie nähert.

Cantabile.

Ein Stück auf einem Instrumente, das den Gesang nachahmt. Lächerlich ist es, wenn einige auch über ein Singstück Cantabile schreiben. Wer wird über eine Orgelsonate setzen: Orgelmäßig.

Maestoso,

dessen Charakter Pomp, Würde und Majestät ist.

Lamento.

Ein äußerst weinerliches und klägliches Stück. Lamentoso ist nur ein Zweig davon, oder nur ein kleiner weinerlicher Fleck.

Sinfonie und Ouverture.

Diese Gattung von Tonstücken ist aus den Eröffnungen der musikalischen Schauspiele entstanden, und endlich auch in Privatconzerte eingeführt wor-

den. Sie bestehen meistens aus einem Allegro, Andante und Presto. Doch binden sich unsere Künstler nicht mehr an diese Form, und weichen oft mit großem Effecte von solcher ab. Sinfonie ist in der heutigen Gestalt gleichsam laute Vorbereitung und kräftige Einladung zu Anhörung eines Conzerts.

Sonate.

Ein Spiel der Instrumente; traulich und gesellschaftlich. Zwei Stimmen bilden nie eine Sonate, aber drei; und diese drei Stimmen sind eben so viel Freunde, die sich im traulichen Chore mit einander unterhalten. Die Sonate ist mithin musikalische Conversation, oder Nachäffnung des Menschengesprächs mit todten Instrumenten. Das Arioso, Cantabile, Rezitativ und alle Arten der sangbaren und Instrumentalmusik, liegen folglich in der Sphäre der Sonate. Für jedes Instrument gibt es Sonaten; nur müssen sie nach der Natur des Instruments modificirt werden.

Adagio,

langsame traurige Bewegung.

Largo,

tiefen Schmerz ankündende Bewegung. —

Andante,

eine gehende Bewegung des Takts, welche die angranzende Linie des Allegros küßt.

Allegro,

ein herrschendes Motiv, mit ziemlich schneller Bewegung ausgeführt.

Presto,

sehr schnelle Taktbewegung, von zweiviertel, dreiachtel, sechsachtel und mehreren Taktschnitten.

Prestissimo,

äußerst schnelle Taktbewegung, und gleichsam der Contrapunkt vom Adagio.

Rondo.

Ein heutiges Tags allgemein beliebtes Tonstück. Das Recept zu selbigem ist folgendes: Man erfinde ein liebliches Motiv, etwa von acht Takten, füge demselben zwei Couplets bei, die immer einige Analogie mit dem Motiv haben müssen, würze dieselbe mit angenehmen Ausweichungen; trete nach jedem

Couplet wieder ins gedachte Motiv ein; bringe alle Täuschungen an, womit der große Musiker, wie Homer in seinen Wiederhohlungen einschleicht; — man habe Herz und Kopf, so macht man gewiß ein gutes Rondo. Da kein Tonstück in der Welt weiter um sich gegriffen hat, als dieses; so muß es schon einen großen Werth in sich haben; und dieser Werth besteht in der Einfalt. Sicherer Beweis, daß die Menschen noch nicht ganz ausgeartet sind, weil sie Geschmack — auch am pathetischen Rondo haben; denn Ekel an der Wiederhohlung, in so fern Wiederhohlung die Idee verstärkt, ist fast ein unerträgliches Kennzeichen vom Verfall des Geschmacks einer Nation.

Marsch oder Kriegsgesang,

zeichnet ganzen Heeren den Schritt vor, den sie auf der Bahn der Ehre zu machen haben. Die Bewegung ist beim Fußvolk pathetisch, bei der Reiterey schnell. Der Marsch ist eine unschätzbare Erfindung für den Krieg; sogar die Pferde fühlen dessen Allgewalt, und bewegen sich nach dem Takte des Marsches.

Schik oder Quique.

Eine dem Tanz sich annahernde flüchtige Bewegung, deren Charakter das Hüpfende ist. Heut zu Tage ist die Schik beinahe ganz abgekommen, jedoch sehr Unrecht: denn sie besitzt so viel Eigenthümliches, daß die Tonkunst eine Lücke hätte, wenn sie verloren ginge.

Gavotte.

Eigentlich eine Tanzart, die mit dem halben Taktschnitt beginnt, und die andere Hälfte des Taktschnitts am Ende der ersten Periode nachhohlt. Doch läßt sich dieß auch auf den Instrumenten, und sonderlich auf dem Flügel mit Wirkung nachahmen.

Murkil.

Ein ganz originelles Tonstück, in gleichem Takte, das sich durch die beständige Oktavenbewegung im Basse auszeichnet. Man hat es vom Anbeginn so sehr mißbraucht, daß es jetzt kaum mehr bemerkt wird. Allein der wahre Tonmeister wird immer die

Seite wissen, wo er noch heut zu Tage die Wiege des Murkis hinverpflanzen kann.

Von musikalischen Colorit.

Das musikalische Colorit scheint mir ganz eine Erfindung neuerer Zeiten zu seyn. Ich sage scheint; denn so zuverläßig kann man doch nicht behaupten, daß die Alten bloß mit einer Farbe gemahlt haben sollten. Aus einer Stelle Plutarch's, wo er ausdrücklich sagt: „Bald brausten die Töne gen Himmel, bald starben sie unter den Griffen des Meisters;" — erhellet sehr deutlich, daß die Griechen wenigstens das Forte und Piano gespielt haben. Allein, so weit die Geschichte der Tonkunst hinauf reicht, findet man nicht die geringste Spur, daß das musikalische Colorit von den Alten bemerkt worden wäre. Selbst das Forte und Piano ist noch nicht hundert Jahre alt: denn vor ungefähr fünfzig bis sechzig Jahren schrieben es die Italiener zum erstenmahl unter ihre Compositionen; vor dieser Zeit wurden alle Stücke im gleichen Tone vorgetragen, oder doch der Willkühr des Spielers überlassen. Es ist also leicht zu erachten, wie außerordentlich viel die Tonkunst durch die Bestimmung des Colorits gewonnen hat. Zwar braucht der wahre Meister die Bestimmung des Colorits nicht; denn jedes Comma der Musik enthält schon die Gesetze des Vortrags in sich. Da es aber mehr Ripienisten, als Solospieler gibt; so muß um der Gleichheit des Vortrags willen, das Colorit bemerkt werden.

Der große Jomelli war der erste, der die musikalische Farbengebung bestimmte; und seit dieser Zeit ist man so weit gegangen, daß man den Spieler auch die feinsten Nüanzen vorzeichnet. Diese coloristischen Zeichen sind folgende:

Forte und Fortissimo.

Die Bemerkung des Starken, und des noch Stärkern ohne Verflößung.

Piano Pianissimo.

Die Bemerkung des Stillen, und noch Stillern ohne Verflößung.

Crescendo.

Welches nunmehr mit folgenden Zeichen ausgedrückt wird: <

deutet anschwellende Tonstärke an. Das beginnende Säuseln des Tons bis zum Donnersturme.

Decrescendo,

hat heutiges Tags folgendes Zeichen: >

also ein umgekehrtes Crescendo. Es geht vom vollen Leben des Tons, bis auf sein Hinsterben und Zerfliessen in die Luft.

Forzando.

Plötzliche und rasche Markirung des Tons. Kommt gemeiniglich vorn am Takte, oder bei Beginnung eines neuen Commas vor.

Diminuendo.

Merkliche Verminderung des Tons.

Calando.

Allmählige Verstärkung des Tons.

Mortando.

Gleichsam der letzte Athemzug des Tonstücks.

Ferma.

Ein Ruhepunkt, mit einer Verzierung begleitet.

Mordent.

Ein Schneller, oder kleine Verzierung einer einzigen Note.

Triller, Pralltriller, Doppeltriller.

Geflügelte Vibration von 2, 3, 4 neben einander stehenden Noten.

Cadenz, oder Schlußfall.

gleichsam die letzte Erhebung des Virtuosen in einem Stücke, wo er durch Anstrengung aller seiner Kraft sich das Bravo und Händeklatschen der Zuhörer zu erringen sucht.

Mezzotinto,

oder Mitteltinte. Ist die Verflößung der Töne in einander, ohne Bemerkung ihrer Abstufung.

Staccato,

abgestossener oder punktirter Ton. Diese musikalische Figur wird mit Strichen oder mit Punkten angezeigt. Es ist gleichsam bemerkter Umriß jedes einzelnen Tons.

Ligato,

wird mit einer Bogenlinie markirt ⁀. Es hängt die Töne so weit zusammen, als das Zeichen reicht.

Vibrato.

Die Töne werden hier nicht mit der Wurzel heraus gezogen, sondern nur an ihren Spitzen gekitzelt.

Pizzicato.

Eine Figur für die Geige und das Clavicord. Wenn nicht mit dem Bogen, oder der Hand selbst gespielt wird, sondern die Saiten nur geschnellt werden.

Tenuto.

Wenn der Vortrag des Tons gleichsam zäh wird, oder wie Harz an unsern Fingern zu kleben scheint. Es ist die angenehme Nachlässigkeit eines reizenden Mädchens im Morgenputze, und trägt ungemein viel zum schönen Vortrag bei.

Adlibitum

deutet Taktlosigkeit, wo der Spieler oder Sänger freie Gewalt hat, zu thun was er für gut findet.

Tastosolo.

Eine Figur für die Orgel, wo man mit dem Pedal liegen bleibt, und oben mit den Händen modulirt.

Dolce.

Bemerkung des süßen Vortrags.

Furioso.

Wilder rascher Vortrag.

Amoroso.

Zärtlicher, hinschmachtender Vortrag.

Es lassen sich noch viele Nüancen und feine Schattirungen der Tonkunst bemerken, die aber nicht in die Sphäre des Scribenten, sondern in den Lichtkreis des musikalischen Kopfs gehören. Das Portamento, oder der Träger, der halbe oder ganze Triller, die plötzlichen Unterbrechungen des Tonstücks, das Temporubato, wo der Vortrag nicht fort will, und doch fort geht, — dieß zärtliche Zögern eines Liebhabers, der eben von seinem Mädchen gehen will; und hundert andere Nebenzüge, sind nur unter der Faust des Meisters wirksam.

Pariser-Opernbühne.

Paris den 15. Juny. Der fruchtbare Nicolo Isouard hat nach kurzem Zwischenraum wieder eine neue Arbeit auf das kleinere Operntheater (Th. de l'opera comique) gebracht. Es ist ein Singspiel in einem Akt: Der Franzose zu Venedig, von Hrn. Justin. Folgendes ist die Skizze des Sujets: Saint-Elme, ein junger französischer Offizier, hatte zu Neapel Donna Elvira geliebt, sie aber aus Unbeständigkeit — nach der Ansicht der Theaterdichter ein nothwendiger Charakterzug der Liebhaber aus dieser Nation — verlassen; er begab sich nach Venedig, wo er sich bald in Donna Maria verliebte, welche sich eben an einen jungen Venetianer Don Felix verheirathen sollte. Dieser ist aber gerade der Bruder Elvirens, die seit kurzem mit Marien in einem Hause wohnt. Letztere ahnet nichts von der Liebe, die sie in dem jungen Franzosen entzündet hat; aber Rosine ihr Kammermädchen, vom gewöhnlichen Soubretten-Schlag, hat ihn glauben gemacht, daß seine Liebe von ihrer Gebietherinn erwiedert werde. Unter diesen Umständen beginnt der kleine Roman auf der Bühne.

Marie und Rosine sind mit dem Besehen der Hochzeitsgeschenke beschäftigt, und finden unter diesen eine Romanze: l'amour français überschrieben. Man versucht es, sie zu singen; aber welche Ueberraschung! plötzlich läßt sich eine Violin-Begleitung aus einem angrenzenden Cabinette hören. Marie flieht, und Saint-Elme tritt aus seinem Hinterhalt hervor; Ro-

sine bemüht sich vergebens ihn zu entfernen, denn Saint-Elme findet es nichts weniger als ungalant, daß er komme, seine Kunst der schönen Sängerinn anzubieten, von der er sich geliebt wähnt, und er besteht darauf, sie zu sehen; ein kleines Geschenk bewegt Rosinen, zum Scheine zu gehorchen; in ihrer Abwesenheit erscheint Don Felix; er erkennt seinen Freund Saint-Elme, der ihm zugleich seine Liebe zu Marien vertraut. Der eifersüchtige Italiener geräht darüber in Wuth. Rosine, die indeß zurück gekommen, versucht es neuerdings, den hartnäckigen Franzosen zur Entfernung zu bewegen; doch umsonst,, er schreibt vielmehr an der Stelle eine Liebeserklärung an Marie; doch in dem Augenblicke, wo er die Adresse über den Brief setzen will, ertönt eine Harfe, und einige Worte, von Elviren gesungen, lassen ihn den Gegenstand seiner ersten Liebe erkennen; die Adresse wird sogleich an Elviren gemacht. Rosine erbietet sich den Brief zu bestellen, und eine Zusammenkunft zu erwirken, wozu ein Lied mit Guitare-Begleitung das Zeichen geben soll. Felix kommt zurück. Um ihn zu besänftigen, erklärt ihm Saint-Elme, welche Veränderung in seinem Herzen vorgegangen ist; daß er nur Mariens Freundinn liebe, deren Gunst er schon früher besaß. Felix, dadurch noch mehr aufgebracht, fordert ihn heraus; aber es tönt die Guitare; was ist zu thun? Wohin zuerst? Die Ehre ruft; er geht sich zu schlagen.

Indeß beide Freundinnen sich berathen, wie die Eifersucht des einen, und der Flattersinn des andern am verdientesten zu bestrafen seyen, hat der Dichter

gesorgt, daß dem Componisten vor dem Schluße kein Mann entzogen werde. Saint-Elme hat des Lebens seines Gegners geschont; er schickt den Damen einen Notar mit den Ehekontrakten, dann Don Felix, um, wie er sagt, seine Geliebte wider ihren Willen zu heirathen, und erscheint zuletzt selbst vor Elviren, um ihr zu sagen, daß sie nichts besseres thun könne, als ihm ihre Hand zu reichen, weil er schon seine ganze Familie, und die Offiziere seines Regiments zur Vermählungsfeyer gebeten habe; zum Beweis dessen schon Zinken und Trompeten von allen Seiten erschallen. Um kein schlimmes Aufsehen zu machen, geben die Damen diesen Gründen nach, und willigen in die angebotene Verbindung.

Wie man schon aus der Handlung sieht, wäre es unbillig, dem Sujet abzusprechen, daß es musikalisch sey. Von der Violine, die den Knoten schürzt, bis zu den Trompeten, welche ihn lösen, bemerkt jedermann, daß musikalische Instrumente die Haupt-Motive der Handlung sind. Freilich sind Instrumente schwache Motive, wenn die Musik, welche sie uns zu hören geben, schlecht wäre; doch diese hat glücklicherweise dem allgemeinen Geschmack angesprochen. Ein sehr dramatisch gehaltenes Quartett, ein vollkommen gut dialogisirtes Terzett der drei Frauen, ein Rondo voll Frischheit und Leben, gefällige Couplets, und ein Duett der beiden Freunde mit Begleitung der Guitare, erhöhen den Reiz und das Interesse der komischen Situationen, mit welchen dieses Stück reichlich ausgestattet ist.

Berichtigungen. Im Nro. 27 ist S. 416 in der letzten Zeile zu lesen: „tändelnden" und S. 419 Z. 2 „in B-moll an".

Von dieser Zeitschrift wird jeden Sonnabend Nachmittags um vier Uhr ein ganzer Bogen ausgegeben. Man pränumerirt sich in Tendlers Buchhandlung am Graben im Trattnerhof mit 16 fl. ganzjährig, und 8 fl. halbjährig für jedes Exemplar auf Druckpapier. Auf schönem Median-Schreibpapier kostet jedes Exemplar 24 fl. ganzjährig.

Nro. 29.

Wiener allgemeine musikalische Zeitung.

(Sonnabend den 17. Juli 1813.)

K. K. Hofopernbühne.

Spontinis große Oper Ferdinand Cortez, welche wegen Abdankung des Balletpersonals dieser Bühne seit der zweiten Hälfte des Monats Mai in ihrer ursprünglichen Form nicht mehr gegeben werden konnte, wurde am 7. Juli mit den Abänderungen, welche das Ballet Hinweglassen der charakteristischen Nationaltänze und der mit dem Ganzen enge verbundenen Balletmusik nothwendig machte, wieder aufgeführt; Mad. Grünbaum hat darin den Part der Amazilly übernommen. Das, durch die eben angeführten Veränderungen nicht wenig geschwächte Interesse wurde durch den Antheil, den man an allen Debüts dieser Künstlerinn nimmt, so glücklich gehoben, daß der Besuch der Oper nicht minder zahlreich war, als bei den früheren vollständigen Produktionen derselben. Den Part Amazillys mit voller Kraft ganz durchzuführen gehört vielleicht nicht unter die dankbarsten, doch gewiß unter die schwierigsten Aufgaben für die darstellende Sängerinn. Wie wenig Schonung Spontini gegen die Sänger überhaupt in seiner überreichen Instrumental-Begleitung bezeigt, ist bekannt; eine gewöhnliche Stimme würde nicht selten in dem Meere von Tönen versinken, und selbst eine ausgezeichnete Stimme kann sich nicht ohne einige Anstrengung auf dessen Oberfläche kühn erhalten; so vielen Kraft-Aufwand die Momente wildbewegter Leidenschaft erheischen, eben so schwer hält es, bei den plötzlichen Uebergängen in die leisen Töne der Schwermuth und der sanften Klage die Stimme zurückzuhalten, ohne der Anmuth des Tones zu schaden, und so stets im Vortrage zu wechseln. Mad. Grünbaum gelang es zwar mehr als ihrer Vorgängerinn, diesen Forderungen Genüge zu leisten; es that uns sehr wohl, bei ihr in den kräftigen Stellen von schneidenden und kreischenden Tönen verschont zu seyn, und dagegen von ihrem reinen ungezwungenen Vortrag selbst in bedeutender Höhe immer gefällig angeregt zu werden; doch wurde der an ihrer Stimme bereits bedauerte Mangel an Tiefe hier besonders fühlbar, dieses, und mehrere abermahls angebrachte unpassende Verzierungen, und ganz unharmonische Fermaten schmälerten den Werth der Ausführung, welche sonst gänzlich befriediget haben würde. Bei dieser Gelegenheit können wir uns der Bemerkung nicht erwähren, daß in Amazillys Arie im zweiten Akt: Von allen bin ich nun verlassen u. s. w. die beinahe lästige Einförmigkeit, welche durch das beständige Alterniren zweier äußerst kurzen Melodien und der damit verbundenen wenigen Worte herbeigeführt wird, sich wohl um vieles verlieren würde, wenn man statt des beobachteten sehr langsamen Zeitmaßes ein fast nochmahl so geschwindes annehme; der Charakter des Tonstücks scheint es fast selbst zu fordern; auch soll zu Paris bei der Aufführung dieser Oper unter der Leitung ihres Componisten wirklich diese Arie im mäßig geschwinden Tempo vorgetragen worden seyn. — Von dem Vortrag der übrigen Parte dieser Oper glauben wir uns in kein Detail einlassen zu dürfen, da in deren Besetzung keine Veränderung statt gefunden hat, und die Hrn. Siboni, Vogl und Weinmüller immer Bürge für die beste Durchführung ihrer Rollen sind. Den Chören hat man es angemerkt, daß sie schon

lange nicht gesungen wurden; zwar fehlte es dem großen Chor der Krieger im ersten Akt und dem Schlußchor im zweiten nicht an Reinheit und Präzision; die über selbe wachenden Künstler, welche sich mit ihnen zugleich auf der Bühne befanden, und mitsangen, wußten sie in Ordnung zu erhalten; doch ließen sich jene, welche zum Theil hinter der Scene, oder im Zug über die Bühne abzusingen sind, mehrmahlige Irrungen, und wechselseitiges Detoniren zu Schulden kommen.

Pariser-Opernbühne.

Paris den 2. Juli. — Es ist bemerkenswerth, daß auf der kleinen französischen Opernbühne (Th. Feydeau) nun in einem kurzem Zeitraum mehr neue Opern aufgeführt werden, als früher in einem Jahre und länger gegeben wurden. Noch merkwürdiger aber ist es, daß alles Neue ausgezeichneten Werth besitzt, und bei unserem so heicklichen Publikum auch entschiedenen Beifall erhält. Ersteres führt auf sonderbare Schlüße, wenn man bemerkt, daß das Repertoire der Opern von dem Zeitpunkt sich zu vergrößern angefangen habe, als Hr. Elleviou sich von dieser Bühne ins Privatleben zurück zog; letzteres bestättigt die neue komische Oper von Boyeldieu: Der neue Gutsherr, womit dieser beliebte Componist sich neuerdings der Gunst des Publikums und der Musikkenner versichert hat.

Das Gedicht ist folgenden Inhalts: Ein junger Marquis hat sich auf die Reise begeben, um das von seinem Oheim ihm als Erbe überlassene Gut in Besitz zu nehmen; in einiger Entfernung von dem Dorfe verläßt er den Weg dahin, weil er noch bei einer bekannten Dame einen Besuch zu machen hat; er schickt daher seinen Bedienten Frontin, voraus, mit dem Auftrage ihn in seinem Schloße zu erwarten. Der Amtmann hat sich schon auf den Empfang seiner Herrschaft vorbereitet. Er hat auch bereits seiner Nichte, Babette, jenen ihrer beiden Liebhaber, Blaise und Colas, als Gatten verheißen, dem der Marquis den Pacht des Guts überlassen würde. Blaise, blöder Dümmling, ist schlau genug zu begreifen daß es ihm großen Vortheil bringen müsse, der erste mit dem Gutsherrn darüber zu sprechen. Er lauscht also sorgfältig auf dessen Ankunft. Der Civil-Ueberrock in welchem Frontin erscheint, führt Blaise irre, und macht ihn glauben, dieß sei der Marquis, er trägt ihm also seine Bitte vor. Der verschmitzte Diener benützt die Erlaubniß seines Herrn, einstweilen zu thun, was ihm beliebe, und läßt sichs gefallen, für diesen zu gelten. Er läßt sich den dargebothenen Wein trefflich schmecken; verspricht Blaise den Pacht, scherzt mit seiner Geliebten über das Herren-Recht;*) und entfernt sich dann, Toilette zu machen, um bei dem bereiteten festlichen Mahl stattlich zu erscheinen.

Indeß ist der Marquis angelangt; der gebrochene Wagen **) hat ihn genöthigt, zu Fuß zu kommen. Babette und Colas, trostlos über den, von Blaise erschlichenen Pacht, unterrichten ihn von der Ankunft des neuen Gutsherrn, von dem Unglück, das er schon über sie gebracht hat. Der Marquis findet Gefallen an dem Scherz seines Bedienten, und giebt sich nicht zu erkennen, um zu sehen, in wie weit Frontin seinen Namen und Rang mißbrauchen würde. Dessen Betragen stellt ihn aber ganz zufrieden, da er sieht, daß selber den ihm überbrachten rückständigen Pacht-Zins nicht annimmt. Frontin, um der Versuchung beim Anblick des Goldes zu entgehen, und seine Redlikeit nicht zu großer Gefahr auszusetzen, rettet diese durch schnelle Flucht. Dem erstaunten Amtmann gibt

*) Worin dieß Recht bestehe, werden sich unsere Leser aus Figaro erinnern.

Anm. d. R.

**) Diese Oper ist wohl gar jene, welche Boyeldieu schon vor mehreren Jahren unter dem Titel: La voiture cassée zu St. Petersburg komponirte? — Der Umstand mit dem gebrochenen Wagen sollte es fast glauben machen.

der Marquis, der sich ihm als den Geschäftsträger des neuen Gutsherrn vorstellt, einige Aufschlüße über Frontins Benehmen, denen mehrere Anspielungen auf des Herrn Amtsmanns weites Gewissen zugesellt sind. Hierauf beginnt das Fest, das Mahl ist bereitet, Frontin nimmt seinen Platz ein; doch indem er seinen Herrn erblickt, entflieht er abermahls; er geht frische Luft zu schöpfen, obschon die Tafel im Freien geordnet ist; der Geschäftsträger erbiethet sich, seine Stelle zu vertreten; alle kehren ihm den Rücken; nur die beiden Liebenden, denen er Beistand versprach, begegnen ihm mit Achtung; endlich erklärt sich alles dadurch, daß Frontin in seiner Bedienten-Kleidung zurückkommt.

Dieser kleine Roman enthält allerliebste Details; er hat nur den Fehler, daß der größere Theil der Handlung darin besteht, daß Herr und Diener darin abwechselnd sich selbst unterhalten. Eine sehr gefährliche Idee mehrerer Dichter komischer Opern, wobei das Publikum nicht selten Langeweile empfindet. Auch ist die vorzüglichste Pointe des Stücks, Babetts und Colas Liebe, vernachläßigt. Das wesentliche Verdienst desselben ist aber, daß es Herrn Boyeldieu vielfältige Gelegenheit darboth, sein Talent zu entwikkeln. Das erste Quartett zwischen dem geschwätzigen Amtmann und den drei Verliebten ist in Hinsicht seiner komischen Anlage, des Natürlichen in der Verbindung des Dialogs, und des richtig aufgefaßten Geistes der Situation merkwürdig. Letzteres ist auch in einem folgenden Trinklied in zweien gut beobachtet; nur wünschte man in der zweiten Strophe einigen Wechsel der Melodie, so wie es der Wechsel des Motivs im Gedicht angedeutet hat. Das anmuthigste Musikstück bilden die Couplets auf das Herren-Recht, worin der Gesang in einfachen, gehaltenen Noten dahin fließt, und eben in dieser einfach schönen Gestalt innig bewegt; der einzige leise Vorwurf der dießfalls Herrn Boyeldieu trifft, ist, daß er sich dabei selbst einigermaßen nach früheren Compositionen kopirte. Das Terzett endlich zwischen Babett, Colas, und dem Marquis athmet die sanfteste Melodie; es ist das Meisterstück der Oper. Die strengste

Critik könnte daran höchstens einige zu hohe Töne des Soprans tadeln, welche der reinen Harmonie mit dem Orchester, und den zwei andern Singstimmen schaden. Dieselbe Strenge wird vielleicht Herrn Boyeldieu auch das ausstellen, daß sich die überall herrschende Eleganz des Styls für den Bauer und den Bedienten, die im Stücke spielen, nicht wohl schicke; doch darin soll ihn die Critik nicht beirren; in einer Zeit, wo der Ungeschmack so sehr um sich gegriffen hat, ist große Eleganz sehr selten, und es werden deren wenige seyn, die sich eines solchen vermeinten Vorwurfs rühmen können.

Noch etwas über die Oper.

Keine Art theatralischer Vorstellungen wurde bisher nachlässiger bearbeitet, als die deutsche Oper. Nicht, als ob es an guten Werken dieser Gattung fehle; ein Fach, worin sich Göthe, Gotter, Michaelis, Jakobi, Weise und andere zeigten, muß gelungene Stücke aufzuweisen haben; aber es ist dabei eine Verbindung zweier Talente nothwendig. Der Tonsetzer muß dem Dichter die Hand biethen; er muß in seinen Geist eindringen, seine Gebilde beleben, seinen Gedanken gleichsam eine Hülle von Wohllaut erschaffen. Durch das traurigste Geschick fanden aber die meisten bessern Singspiele nur mittelmässige, oder gar keine Componisten, da hingegen oft die sinnlosesten Ausgeburten einer ungezügelten Einbildungskraft durch eine genialische Musik mit zauberischen Reizen geschmückt wurden. Die Ursache davon mag theils in der geringen ästhetischen Bildung der meisten Musiker, theils in ihrer Bequemlichkeit liegen, der es zuträglicher ist, ein aus bunten Lappen zusammengeflicktes Werk zu bearbeiten, — wozu noch kommt, daß das südliche Deutschland mehr Musikgenies, das nördliche hingegen mehr ästhetische erzeugt, sie einander also an Ort und Stelle mangeln; — größtentheils aber ist die eigennützige Wahl mancher Theater-Directionen schuld-

die, ohne auf die Verbesserung des Geschmacks zu denken, oft nur die Stücke vorziehen, welche von Jahn Hagl am zuverlässigsten beklatscht werden. Ist es ein Wunder, wenn es dahin kam, daß das Publikum zu glauben scheint, der Text einer Oper sei gar nichts Wesentliches; wenn es den Compositeur und Decorateur allein beurtheilet, und dem Dichter nur in sofern Lob oder Tadel wird, als er die Talente dieser Herren zu beschäftigen wußte?

Traurig aber wäre es, wenn ein solches, dem Publikum erst eingeimpftes Vorurtheil die bessern Köpfe von der Bearbeitung dieser Gattung zurückschrecken sollte, in welcher sich die dramatische Muse gewiß eben so wohlgefällig offenbaren kann, als in den Gebiethen der übrigen Schauspielarten. Hier drückt sie der ängstliche Regelzwang am wenigsten; hier darf sie ihre Phantasie hinausschweifen lassen über die Grenzen des Wirklichen, — des Möglichen sogar, nur nicht über die des guten Geschmacks; alle ihre Schwestern darf sie herbei rufen, um ihren Triumph zu verherrlichen, nur muß sie stets die Königinn des Festes bleiben, und niemand ihr den ersten Rang streitig machen, welche die andern zu Gaste lud, und den Vorzu hat, den Geist zu beschäftigen, während die übrigen bloß die Sinne vergnügen.

Indessen hat es ungemeine Schwierigkeiten, eine gute Oper zu schreiben. Vor allen soll sie das Gemeine in Sujet, Charakteren und Diktion vermeiden. Sie weicht, ihrer eigenthümlichen Einrichtung nach, von der Natur ab, da sie den Dialog in Gesang verwandelt; um sich also gleich zu bleiben, muß sie sich selbst vom Gewöhnlichen entfernen. Wohl hat man dieß seit ihrer Entstehung schon gefühlt, und ihr deswegen unbedenklich das Gebieth des Wunderbaren geöffnet, welches den übrigen Gattungen mit geringen Ausnahmen verschlossen blieb. Die Grundsätze darüber sind aber noch keineswegs aufs Reine gebracht, ja kaum halb deutlich geworden, weswegen man sich so ungescheut daran versündigen durfte. Wirklich gehört aber auch eine Verwöhntheit seit Kindesbeinen dazu, um nicht höchst abgeschmackt zu finden daß ein Alltagscharakter mitten in dem trivialsten Geschwätz zu reimen, und zu singen beginnt, in der Traurigkeit, so wie in der Freude; ganz, wie ein satyrischer Dichter ausruft:

„Nun sing und tanz o Volk! zeig deinen Schmerz!“

Um konsequent zu seyn, dürfte die Oper nie aus den Helden und Fabelzeiten, nie aus dem Götter- und Zauberreiche herabsteigen. Eine Unwahrscheinlichkeit muß da die andere rechtfertigen. Eben daher ziemt ihr auch mekrischer Dialog vor allen andern Arten von Schauspielen. Es ist beinahe nothwendige Stufenfolge, daß die Sprache der sonderbaren Wesen, die bei jeder Erhebung ihres Gefühls Reime singen, durchaus poetisch und wohlklingend sey. Dann fällt es wenig auf, wenn die Leidenschaft sie bis zum Reime begeistert, welches einer der besten Dramatiker unserer Zeit sich selbst im Schauspiele mit entschiedenem Erfolge erlaubt hat. Die Singparthien müssen aber immer nur liederhaft gehalten, Ausbrüche des Gefühls, und weder mit Raisonnements noch mit poetischen Blumen überladen seyn.

Daß das hier von der Heldenoper gesagte, nicht auf das komische Singspiel ausgedehnt seyn will, versteht sich von selbst. Der Charakter dieser Gattung Heiterkeit, Empfindung, Seltsamkeit; und da sie ihren größten Reiz aus dem Kontrast schöpft, so handelt sie gerade in der, der großen Oper entgegengesetzten Sphäre.

Scenen aus Theseus auf Kreta einer noch unaufgeführten Heldenoper.

Sechster Auftritt.

(Ariadnens Gemach. Euphorbe, ihre Sclavinn, singt, in ein Fenster gelehnt, zur Lyra.)

Wißt ihr, wohin von jedes Berges Rücken
Hin übers Meer mit sehnsuchtsvollen Blicken
Sich meine Augen drehn?
Nach Athen!

Wißt ihr, wohin, wenn Schwermuth mich umschwebet,
Und ängstlich athmend, meine Brust sich hebet,
Stets meine Seufzer wehn?
Nach Athen!

Wißt ihr, wornach, wenn mit vergnügten Herzen,
Der Jugend froh, Gespielen um mich scherzen,
Im Aug' mir Thränen stehn?
Nach Athen!

Wißt ihr, warum mit jedem neuen Lenze,
So ämsig ich der Götter Heerd begränze?
Was meine Lippen flehn?
Um Athen?

O Sehnsucht, Seufzer, Thränen und Gebethe,
Daß ich mit Euch die Rückkehr doch erflehte?
Dich meine Augen sähn,
O Athen!
(sie legt die Lyra beiseite.)

Rec. O Sehnsucht nach dem Vaterlande,
Wie tief bewegest du mein Herz!
Geschmiegt in fremde Sclavenbande,
Steh oft ich an des Ufers Sande,
Und blick mit namenlosen Schmerz
Am luftumkränzten Meeresrand
Umsonst nach deinem theuren Strand,
O Vaterland!
Wie beneide ich des Meeres Wogen,
Die der Wind an deine Küste drängt!
Kömmt ein Schwarm von Kranichen geflogen,
Der den Flug nach deinen Ufern lenkt,
O wie fühl ich da mich nachgezogen!
Hätte doch ein Gott gewogen
Fittige auch mir geschenkt! (Sie weint)
Fließt nur ihr Thränen! Wenn euch niemand sieht,
Mögt ihr das heiße, schlummerlose Auge
Wie Thau benetzen; doch in Gegenwart
Der freundlichen Gebietherinn versiegt.
Die Gütige, die mir das Leben rettete!
Sie ahnt es nicht, daß es ein traurig Gut
Von Vaterland und Freunden ferne, sey.
Vergebens sucht mit milder Schwesterliebe
Der Anverwandten schmerzlichen Verlust

Mir Ariadne zu ersetzen; Ach!
Nicht nur Geschwister, den Geliebten auch
Ließ ich verzweiflend in Athen zurück,
Als unser Schiff mit seinen Trauersegeln
Bei lautem Wehgeheul vom Lande stieß,
Was ist aus dir geworden? deckt ein Grab
Schon dein Gebein, von Gram verzehrt?
Betrittst du noch die hoffnungsreiche Erde?
Wie hoffnungsreich? — Ja! wenn dein Herz noch schlägt,
So kann doch immer ein geneigter Gott
Das deinige noch einst zurücke führen,
Ich wähnte ja schon oft, vergebens sey
Von vierzehn Unglückskindern ich allein
Dem Tod nicht wunderbar entrissen worden.
Komm herab auf deinen Schwannenflügel!
Holde Hoffnung! Wie vom Ausgangshügel,
Eos Silberthau auf Roßen träuft:
Träufle Balsam sanft in meine Wunden,
Laß mein Herz am süssen Trost gesunden,
Daß noch einst ein schöner Kreis von Stunden
Mit der Uhre regem Sand mir läuft, *)
Sprangen nicht schon oftmahls Kerkerriegel?
Sah ich Dädal nicht mit leichtem Flügel
Fort von hier, nach fernen Ufern fliehn?
O so ist das Land, das mich geboren,
O so ist er, den ich auserkohren
Mir vielleicht auf ewig nicht verloren,
Und auch mir kann noch ein Brautkranz blühn!

Siebenter Auftritt.

Euphorbe. Ariadne kommt und bleibt in Gedanken stehen.

Euph. Gebietherinn, sei hoch von mir verehrt
(rückt ihr einen Stuhl)
Gefällt dirs nicht, den Köcher und den Speer

*) Die Archäologen sind gebethen, sich über die Sanduhr nicht zu entsetzen, ungeachtet es damahls nur Wasseruhren gab.

Mir darzureichen auf den Teppichſtuhl
Von deiner Jagd Beſchwerden auszuruh'n?
(Ariadne gibt ihr die Waffen, und ſetzt ſich mechaniſch)
Erlaubeſt du, daß ich den Jagdſchuh löſe,
Und leichte Sohlen um den Fuß dir knüpf'?
Ariad. (Steht wieder auf) O laß das jetzt.
Euph. Freundinn, ach,
Was hab ich jetzt gethan? (ſchmiegt ſich an ihre Bruſt.)
Euph. Du ſcheinſt bewegt:
Ariad. Bewegt nur? Sprich erſchüttert, ſprich verwandelt,
So wird dein Wort der Wahrheit näher,
Euph. Darf, kühn durch dein Vertrauen, die Sclavin wagen,
Zu forſchen, was ſo ſehr auf dich gewirkt?
Ariad. Du ſprichſt wohl ſclaviſch, aber warſt du mir
Nicht immer Freundinn? Und nie hab ich mehr
Ein Herz bedurft, in das ſich meins ergieße;
Nie gab es eines, welches wärmer Theil
An meiner Wallung nehmen kann, als deines.
Vernimm! ſo eben hat dein Vaterland
Das ſchwarze Schiff aufs neue hergeſendet.
Euph. Athen das Todesſchiff?
Ariad. O was ich litt,
Als ich die Unglücksladung kommen ſehen,
Und unerbittlicher als je, den König fand.
Euph. Ihr Götter! Tag für Tag wohl zählte ich
Und wußte, daß die Friſt zu Ende liefe;
Doch da des Königs Mund davon ſtets ſchwieg,
So dacht ich, großmuthsvoll wollt er vergeſſen.
Ariad. Ich dacht ein Gleiches, und er hat es auch,
Wer ungefordert nicht die Fracht gekommen?
Nun hält ers für das Werk der Nemeſis,
Und will des Schickſals ſtreng Gericht nicht ſtören.
Euph. Ja, wahrlich ſtreng, auf Unbefleckter Haupt,
Vom Schuld'gen ab, der Rache Blitz zu leiten!
Ariad. O ſchmähe jetzt nicht die Vergelterinn!
Den Schuld'gen trifft es nun, und ſiebenfach.

Vernimm es jetzt nur mit geflügelten,
Geſparten Worten: nicht mehr kinderlos
Iſt Aegeus. Es erwuchs verborgen ihm
Ein Sohn aus Aethra's Schooße zu Trözene,
So wie zu Nyſa in der Nymphen Händen
Einſt Bachus dem Olymp. Und wie der Gott
Die Hülle plötzlich von ſich warf, als Sieger,
Geführt von Panthern, Indien durchzog,
So trat der Heldenſohn auch aus dem Dunkel,
Auf ſeiner Reiſe langem Weg bekämpft
Er alle Räuber, die, indeß Alzid
Omphalen dient, ſich in Achaja ſammeln,
Und ſendet einen Namen vor ſich her,
Daß ihn das Volk zum Götterſohn erhebt.
Euph. So herrlich blüht aufs neu Eretheus Stamm!
Ariad. O höre erſt, was für Gefahr ihm droht!
Der edelmüthige Jüngling hat ſich ſelbſt
Der Schaar der Todesopfer beygezählet,
Und nun von meinem Vater laut begehrt,
Mit Minotaur den Todeskampf zu wagen,
Damit der König, wenn das Scheuſal fällt,
Den ſchrecklichen Tribut nicht wieder fordert.
Euph. O das iſt groß und göttlich; die Gefahr,
Den Tod, zu And'rer Rettung, aufzuſuchen,
Und zu befreyn von Schmach ſein Vaterland!
Ariad, Wohl göttlich groß! und wenn du ihn geſehen,
Schön, wie nie ein Sterblicher erſchien!
So reich war an Heroen nie die Welt,
Als wir von unſern Tagen rühmen können;
Die Tyndariden, Neſtor, Philokrat,
Admet und Peteus, Meidager, Jaſon,
Und Herkules, der herrlichſte von allen,
Und wie viel andre, deren Namen einſt
Die Sterne zieren, wandeln unter uns;
Doch ſchätz ich Theſeus kühn dem Beſten gleich.
Euph. O ſüße Hoffnung für mein Vaterland!
Ariad. Und ſo viel Treffliches ſoll untergehn!
In ſeiner Jugend erſter, beſter Kraft,
Soll er der bleichen Larven Schaar vermehren!

Er soll hinab
Ins düstre Grab,
Und nicht mehr schaun,
Der Sonne Licht,
Des Tages süße Helle,
Ins ew'ge Graun
Des Schattenlands,
An Letha's Nebelquelle!
(Der Schluß folgt.)

Auswärtige Nachrichten.

Salzburg. — Im Monate Juli 1805 war es, da Herr Abt Vogler bei seiner Durchreise hier in Salzburg die Orgel im Benediktiner Stift St. Peter nach seinem Simplifikations-System umgeschaffen hat. Diese Orgel bestand ehevor aus 1305 Pfeifen, und nun wurden durch das Vogler'sche Simplifikations-System 528 Pfeifen beseitigt. Durch diese vom Stifte einer Pfarrkirche überlassene Pfeifen entstand seit dieser Zeit eine neue Orgel auf dem Lande. Von den ausgewählten, hier beibehaltenen 777 Pfeifen resultirt eine ungeheure Stärke, und bewunderungswürdige Mannigfaltigkeit. Zur vollen Stärke, ohne den sanften 297 Pfeifen, die nur die Windmasse alsdann unnütz schwächen, sind schon 480 Pfeifen hinreichend! eine Pfeifen-Anzahl, die sich in den kleinsten Werken vorfindet, und demohngeachtet läßt die St. Peters-Orgel 16 Fuß Ton im Manual, 32 Fuß im Pedal hören, und übertrifft durch diesen donnernden Baß sowohl, als durch das ausgebreitete Pedal alle Orgeln in der großen Stadt Wien, weil dort, nach des Herrn Abts Voglers Bemerkung, das Pedal 18 sichtbare Tasten, aber nur 12 hörbare Töne, diese hingegen auch 18 verschiedene Töne enthält.

Das vom Herrn geheimen Rath Vogler den 12. Juny l. J. Abends um 6 Uhr zum Besten der Wittwen und Waisen, der im Felde gebliebenen vaterländischen Krieger in höchster Gegenwart JJ. KK. HH. des Kronprinzen und Kronprinzessinn aufgeführte öffentliche Conzert-Spirituel ließ uns hier in Salzburg die vielseitige Wirkung dieser kraftvollen Orgel im vollsten Maße vernehmen; denn es bestand aus einer feurigen Ouvertüre, aus einem gefühlvollen schmelzenden Adagio, reizenden Glockenspiel (ohne Glocke) brillanten Flöten-Conzert (ohne Flöte) erschütternden Donnerwetter, und einer kraftvollen Fuge über das Oster-Alleluja. — Unergreifbare, noch nie gehörte Töne entzauberte der beispiellose Künstler dieser in ihr Simplicität erst majestätvollen Orgel. Mächtiges Staunen ergriff jeden Kenner der Musik; aber auch der Nichtkenner verließ im stummen Entzücken die heiligen Hallen, in welchen durch des unsterblichen Mannes Zauberspiel Stunden wie Minuten verschwanden.

Miszellen.

Das Kleid macht nicht den Mann; die äußeren Umstände unter welchen dieser erscheint, sind oft nicht das Werk seiner Willkühr; er muß sich in selbe schmiegen, obschon er einsieht, daß sie seinem Zwecke hinderlich sind: so dachte ich, als ich jüngst, die Ankündigung eines Conzerts das Hr. und Mad. George Virtuosen aus der herzoglich Meklenburg-Schwerin'schen Hofkapelle im Josephstädter Theater geben würden, vernehmend, mich entschloß der Aufführung desselben beizuwohnen; und ich hatte nicht Ursache, meinen gewagten Entschluß zu bereuen. Es war mir besonders anziehend, zu erfahren, in wie weit meiner — bisher auf bloße Abstraktion gegründeten Vorstellung, von der Art, wie Frauenzimmer die Blasinstrumente behandeln mögen, der Wirklichkeit entsprechen würde. Mad. George hat jene in dem Vortrag eines Flötenconzerts von Devienne (E-moll) und des Doppelconzerts für Oboe und Flöte von Westenholz, das wir von ihm selbst und Hrn. Dreßler im Monat Jänner d. J. spielen hör-

ten, genau bestättiget. Wenig Kraft aber desto mehr Lieblichkeit, schwache Tiefe aber reine, sichere, weit ausreichende Höhe; daher richtigen Ausdruck in gefälligen, singbaren, als in brillanten, imponirenden Sätzen; besondere Regsamkeit der Finger, und hieraus leichte Besiegung der mechanischen Schwierigkeiten: dieß sind, nach meiner Ansicht, die allgemeinen Charakter-Züge des weiblichen Spieles auf Blasinstrumenten, welche auch bei Mad. George ganz zutrafen. Ihr Vortrag ist durchaus eigenthümlich, und keiner Schule nachgebildet, sondern aus sich selbst geschöpft. Bei manchen originellen Schönheiten, zu welchen besonders einige nette Triller gehören, fehlt es aber auch nicht an Bizarrerien; und hievon ist die hervorstechendste der gänzliche Mangel des Zungenspieles, das bei Blasinstrumenten ein eben so wesentliches Studium der Spielenden seyn soll, als bei der Violine der Bogenstrich ist. Darunter haben die meisten ihrer vorgetragenen Passagen bedeutend gelitten. Hr. George hat in dem erwähnten Doppelconzert zwar den Verfasser desselben im Vortrage nicht erreicht, — so weit gingen weder seine Ansprüche noch die Forderungen der Zuhörer, die an diesem Abend zum Theil aus wahren Kennern bestanden, die die Neugierde herbeiführte, — doch hat sein fertiges Spiel, seine präzise Ausführung, und seine gediegene Tonmasse größtentheils befriedigt; er schmiegte sich sorgfältig an die zweite Conzertstimme, und es gelang seinem Bemühen, der unglücklichen Kraft des Tones seiner conzertirenden Gattinn so viel nachzugeben, daß die Einheit des Ganzen nicht gestört wurde. — Dem Vernehmen nach soll dieses Künstler-Paar für das Orchester dieses Theaters engagirt seyn, dieser Gewinn wäre für selbes wirklich ansehnlich, man möchte ihm eine ähnliche für alle übrigen Orchesterparthien zu wünschen; bis dahin kann man von diesen nur — stille schweigen.

Auf einer zweiten Wanderung in die auswärtigen Musenhaine machte ich bald die Bekanntschaft eines neuen Wenzel Müller'schen Kunstwerkes. Es

war die komische Oper: Der Schloßgärtner und der Windmüller, in einem Akte, aufgeführt im Leopoldstädter Theater. Zu behaupten, Hr. Müller habe seinen charakteristischen Styl in dieser Oper ganz verläugnet; wäre wohl übertrieben; obschon es hier, wo das Sujet kein Volksmärchen ist, mithin auch der musikalische Theil des Stücks nicht Volks-Composition seyn darf, sondern einen höheren, edleren Schwung haben soll, fast zu erwarten gewesen wäre: indeß muß man doch zum Lobe des Componisten gestehen, daß er hierin Ungewöhnliches und selbst Gutes geleistet habe. Die Musikstücke sind gefällig, enthalten artigen, leicht fließenden Gesang, und sind ziemlich gut instrumentirt. In einigen Melodien erkennt man wohl alte Bekannte, sie sind aber so hingestellt, daß sie über ihre Behandlung nicht klagen dürfen; dieß ist besonders bei dem — die Stelle eines Finals vertretenden Schlußchor der Fall. Unter den darstellenden Personen erregte Hr. Pfeiffer in seiner subordinirten Rolle mein Erstaunen. Sämmtliche Herren Baßsänger mögen mir es nicht verargen, wenn ich bekenne, daß ich noch keine so kräftige, klangvolle Baßstimme vernommen habe, als Hr. Pfeiffer besitzt; und sogar bezweifle, ob es eine bessere geben könne. Dagegen muß ich aber auch auf der andern Seite zugeben, daß diese Kälte, so gänzlicher Mangel an Empfindung und Gefühl auch an keinem andern Sänger als an diesem wahrzunehmen ist. Könnte er hierin unsern Weinmüller erreichen, so wäre er gewiß einer der ersten Baßsänger unserer Zeit. Dlle. Hensler, welche ich in dieser Oper zum erstenmahl sah, scheint sich durch zu frühzeitiges, und zu vieles Singen übernommen, und damit ihrem Organ geschadet zu haben, ich kann mir wenigstens nur auf diese Art den sonderbaren Klang, und das Pikkante ihrer Stimme erklären; ihr Talent verdiente bei so zarter Jugend mehr Schonung, vielleicht würde die Natur diesen Fehler von selbst verbessern, und uns dann mit einer trefflichen Sängerinn bereichern, da kunstmäßige Bildung bei Dlle. Hensler nicht zu verkennen ist.

Nro. 30.

Wiener allgemeine musikalische Zeitung.

(Sonnabend den 24. Juli 1813.)

K. K. Hofoperabühne.

Die Prüfung, eine Oper in zwei Akten von F. X. Huber. Die Musik ist von Hrn. Kapellmeister Gyrowetz. Am 15. Juli zum erstenmahl aufgeführt.

Die Klage über den Mangel an guten Opernbücher ist schon vielfältig von den Freunden dramatischer Musik und von den Componisten selbst geführt worden; wie sehr selbe gegründet sey, hat Hr. Kapellmeister Gyrowetz bei diesen, seinem neuesten Werke, mit nicht geringem Nachtheil erfahren. Der Dichter hat für ihn in der Prüfung so wenig gethan, daß es kaum zu wundern gewesen wäre, wenn seine Musik eben so wenig als die Dichtung angesprochen hätte, und die Oper mit der ersten Vorstellung zu Grabe gegangen wäre. Unter den mannigfaltigen Situationen, welche durch die in die Handlung gedrängte große Zahl mitwirkender Personen herbeigeführt wurden, gibt es nur ganz wenige, welche einer guten musikalischen Behandlung fähig sind, und selbst unter diesen sind manche nach frühern Opern-Sujets so genau kopirt, daß es dem Componisten unmöglich war, nicht auch in der Musik auffallende Reminiszenzen zu erwecken. Um in die Details der letzteren mehr Deutlichkeit zu bringen, können wir es nicht vermeiden, die Handlung in möglichster Kürze zu erzählen.

Liebreich, ein wohlhabender Landmann, will das arme Mädchen, Nanette, welches er in sein Haus als eine vermeinte Waise aufnahm, und welche seines kränklichen Alters lange mit kindlicher Sorgfalt pflegte, plötzlich verstossen, weil ihm ihr Liebes-Verständniß mit seinem Sohne Valentin, den er an die Tochter des reichen Chyrurgs, Schröpfer, zu verheirathen gedenket, verrathen, und durch die verläumderische, mit Nanetten, wegen des Knechts, Michel, eifersüchtige Magd, Grethe, hinterbracht worden ist, daß sie eine arme Wittwe, Martha, aus seiner Speisekammer und Keller immer heimlich verpflege. Bevor er sie jedoch diesem harten Schicksal überläßt, beschließt er, ihre Redlichkeit damit zu prüfen, daß er Micheln einen Beutel mit Gold mit der Weisung gibt, Nanetten zu vertrauen, er habe selben im Garten seines Herrn vergraben gefunden, und ihr die Theilung des Geldes unter der Bedingung anzutragen, daß sie ihm ihre Hand reiche. Von dem Ausschlage dieses Antrags soll ihr Loos abhängen. Indeß ist die Nachricht eingelangt, daß Liebreich durch einen verlornen Prozeß um sein ganzes Vermögen gebracht worden ist. Dieß ist die Prüfung für seine treuen Diener, wovon ihn keiner in seinem Unglück verläßt, und für den Freund Schröpfer, der sogleich sein Versprechen, seine Tochter an Valentin zu verheirathen zurück nimmt. Bald kömmt jedoch die Aufklärung, daß der Prozeß nicht verloren, sondern mit einem vortheilhaften Vergleich beendigt sey. Die gekränkte Nanette empfängt also zum Lohne der mittlerweile gut bestandenen Probe mit dem gefundenen Geldbeutel, und nachdem sichs gezeigt, daß es ihre Mutter war, die sie von ihrem ersparten Abendbrod ernährt hat, die Versicherung, daß ihre Verbindung erfolgen werde, sobald der im Militär dienende Valentin nach beendigtem Feldzug zurückkehrt.

Dieser ziemlich vergriffene Stoff ist nun ganz gemein dialogisirt, die musikalischen Momente, wie schon bemerkt wurde, mit einigen Ausnahmen, sehr gehaltlos gewählt, und die Versifikation höchst mittelmäßig. Welche Ansprüche darf man an den Componisten machen, wenn er den Zank einer Magd mit dem Knecht

der sie nicht heirathen will, weil — sie ihm zu dick ist, oder den Streit zweier alten Herrn ob man jung oder alt heirathen soll, in Musik setzen muß? — Die günstigen Situationen hat Hr. Gyrowetz um so glücklicher benützt, als sie meistens sentimentalen Inhalts sind; in welchem Fache ihm die Wahrheit und Innigkeit des Ausdrucks bekanntlich ganz vorzüglich gelingt. So ist das Duett zwischen Liebreich und Nanetten, im ersten Akt, worin er ihr ihr doppeltes Vergehen vorwirft, und sie sein Haus verlassen heißt, aber zuletzt, durch ihre ruhige Ergebung in ihr Geschick tief gerührt, nur mit Mühe auf seinen strengen Ausspruch beharrt, und sie selbst zu trösten bemüht ist, meisterlich durchgeführt. Die erschütternden Melodien gewinnen durch mehrere treffliche Modulationen den vollendeten Sieg über das Gemüth des Zuhörers. Nanettens beide, schwermuthsvolle Arien sind gleichfalls von besonderem Werth; nur tritt bei der zweiten, im Romanzen-Styl gehaltenen der ungünstige Umstand ein, daß ihr Inhalt jener beliebten Cavatine aus Weigls Schweizer-Familie ganz ähnlich ist, daß also auch ihre Behandlung in der Musik sich derselben nähert, und daher der Componist dem Vorwurf der Nachahmung auf keine Weise entgehen konnte. Das zweite Finale ist besonders in der Stelle, wo die Versammlung um Trost und Linderung des Schmerzens zum Himmel fleht, von hoher Wirkung; schade, daß durch die unvorbereitete kontrastirende Wendung des Textes auch der Charakter der Musik sich so plötzlich verändert, und diese nicht in einem Guß vollendet ist. Der Schluß mit Strophen, nach welchen jedesmahl der Chor einfällt, stört die Einheit der Composition. Von den theils ganz unbedeutenden, theils wenig ausgezeichneten übrigen Musikstücken heben wir die einzige kriegerische Arie Valentins, im zweiten Akt, aus, welche so ganz ohne allem Werthe, und in den veralteten Arien-Styl, nach welchem der zu besingende Gegenstand in zwei Theile zerfällt, wovon der erste am Ende wieder aufgenommen und die darin herrschende Empfindung zergliedert wird, so steif und ungefällig gehalten, daß wir ihr auch nicht den geringsten Geschmack abgewinnen können, und sie lieber dem Sänger gänzlich erlassen möchten, für den sie ohnehin nur darum geschrieben zu seyn scheint, um ihn, trotz seines späten Erscheinens auf der Bühne, doch als eine Hauptperson des Stücks einigermaßen auszuzeichnen, welches aber damit auf eine, keineswegs vortheilhafte Art erreicht wird. Die Ouverture endlich, welcher wir zuletzt erwähnen, weil sie auch dem Componisten letzte Arbeit nach Vollendung des Ganzen ist, entspricht ihrem Zwecke, in so weit sie das Program der Composition seyn, und die Hauptzüge des musikalischen Gemäldes vor Augen stellen soll, fast gar nicht; es müßte denn seyn, daß nicht der größere Theil der Handlung und der Musik, welche beide einen düstern, tragischen Charakter an sich tragen, sondern bloß die wenigen letzten Scenen, worin ein kriegerischer Geist weht, für die eigentliche Pointe des Stücks zu gelten haben; damit wäre dann freilich das Aufbieten aller Orchester-Parthien in einem marschartigen geräuschvollen Allegro einigermaßen gerechtfertigt.

In der Aufführung dieser Oper haben die darstellenden Mitglieder dieser Bühne alles aufgeboten, um durch ihren Vortrag und Spiel die Aufmerksamkeit der Zuhörer gespannt zu erhalten, und wenigstens von dieser Seite ganz zu befriedigen. Dlle. Lauyer, zu deren Vortheil die erste Vorstellung gegeben wurde, war durch die Gunst des Componisten, der den Part Nanettens — wohl nicht ohne vieler Mühe — nach dem Umfang und den Vorzügen ihrer Stimme sehr dankbar entworfen hat, im Stande gesetzt, in dieser Rolle vollkommen Genüge zu leisten; das an ihr längst erkannte Talent einer guten Schauspielerinn hat die Vortrefflichkeit ihrer Darstellung vollendet. Hr. Weinmüller ließ als Liebreich an sich denselben Meisterkünstler bewundern, als welcher er in zärtlichen, gefühlvollen Väterrollen in Weigls Schweizer-Familie, Bergsturz und andern Opern von je her entzückt hat. Hr. Mohrhardt konnte als Valentin sich in keinem Fall besonders auszeichnen; minder ermüdend würde jedoch seine, schon oben erwähnte Arie geworden seyn, wenn er es vermocht hätte, den Gesang durch eigene Zugabe gefälliger Manieren, die hier ganz am rechten Platz gestanden wären, und durch die ganz unerläßliche Nüanzirung auszuschmücken. Auf Mad.

Karls Alt-Stimme und den Grad ihrer Kunst scheint der Componisten in dem Entwurf ihrer Gesang-Parthie, als Grethe, nicht genug Rücksicht genommen zu haben; einiges etwas Schwieriges dürfte für sie zu schwierig seyn, wie es die mehrmahls verfehlte Intonation bewies; und fast durchaus schreitet ihr Gesang in das Gebiet des Soprans, zu welchem sich ihre Stimme nur mit großer Anstrengung, wodurch der Ton hart und kreischend wird, aufschwingt. Mad. Auerheim als Martha, und die beiden Hrn. Demmer als Schröpfer und Michel, wirkten jedes in seiner Sphäre nach Kräften, und theilten verhältnißmäßig das Verdienst der gelungenen Darstellung mit den Hauptpersonen der Oper.

kung Anspruch machen durfen. Im ersten Satze weicht der Verfasser von der Form ab, welcher die beiden großen Reformatoren dieser Musikgattung stets treu blieben, und metamorphosirt ihn in eine Ouverture. Wenn es erlaubt ist, aus dem Einklange des Beifalls auf die Vortrefflichkeit der Sache selbst zu schließen, so dürfte sie dem Menuet und dem Trio mit allem Rechte zu zuerkennen seyn. Das Clavierconzert in Es-dur ist ein überdachtes, durchgeführtes, und im modernen Style gehaltenes Werk. Das Adagio gewährte dem Kenner, und der Rondosatz dem größern Theile des Publikums einen erfreulichen Genuß. Als exekutirender Künstler beurkundete Hr. von Weber, daß er unter den vorzüglichen itzt lebenden Clavierspielern Deutschlands seinen Platz behauptet. Man äußerte den Wunsch, daß Hr. v. Weber außer diesem Conzert das Auditorium annoch mit einer Phantasie hätte erfreuen sollen. Und fürwahr! ich finde diesen Wunsch nicht ohne Grund; denn in unsern Zeiten, wo das Non plus ultra (wenn es auch nicht auf Titelblättern geschrieben stände) beinahe schon erreicht ist, und wo selbst Dilettanten alle in bestimmte Formen gegossene Schwierigkeit zum Erstaunen überwinden, was hat wohl der Clavierspieler von Beruf zum Voraus, als durch den Reichthum seiner Ideen, durch die Fülle seiner Empfindungen, und durch den Zauber des reinen unverdorbenen Geschmacks in zwanglosen Formen die Zuhörer nach Willkühr bald in Verwunderung, bald in Entzücken zu versetzen, und so wie die Sonne die sie umgebenden zahllosen Sterne, diese seine Rivalen zu verdunkeln? Mit welch extasischen Elequenz! erzählte mein neben mir sitzender Nachbar, wie Mozart, als er zum erstenmahl sich auf dem Pianoforte im hiesigen Nationaltheater hören ließ, dreimal nacheinander durch einen ungewöhnlichen, bis an Aufruhr grenzenden Applaus zum Phantasiren aufgefodert worden sey, und dreimal durch den unaufhaltsamen Feuerstrom seiner Phantasie alle Anwesenden dahin riß. Ewig unvergeßlich bleibt mir dieses! — so schloß er seine Erzählung. Zum Schluß dieser Kunstausstellung gab Hr. v. Weber von sei-

)(2

Ueber den Zustand der Musik in Prag.

(Fortsetzung aus Nro. 21.)

Nun, lieber Freund! sind die rauschenden Bacchanalien vorüber, und die ernste Muse behauptet wieder ihr schönes Vorrecht, den kunstliebenden Bewohnern Prags Genüße höherer Art zugewähren. Eben dieses Publikum, das noch vor wenig Tagen in bunten Kreisen wirbelte, spricht durch eine zahlreiche Anwesenheit bei dem ersten Conzert in der Fastenzeit sein sehnliches Verlangen darnach aus. Dem neuen Operndirektor Hrn. K. Maria von Weber ward das schöne Loos zu Theil, die Reihe der musikalischen Kunstausstellungen zu eröffnen, und die Freunde der Töne aus Terpsichorens Hayne in Euterpens Tempel wieder einzuführen. Er wählte hiezu drei Werke von eigener Erfindung, wahrscheinlich um einen Vorgeschmack zugeben, was man künftig von seinem Talente, und seinem Kunststreben zu erwarten berechtiget sey. Eine Sinfonie in C-dur spannte die Erwartung um so mehr, als seit Mozart und Haydn deren nur Wenige erschienen, welche auf eine bleibende, nicht bloß ephemerische Wir-

ner Composition eine geistliche Hymne: In seiner Ordnung schafft der Herr ꝛc. gedichtet von Rochlitz. Es gereicht dem Componisten gewiß zum Lobe, daß er diese religiöse, in aphoristischen Sätzen gehaltene Dichtung, die von einem Kanzelredner, mit heiligem Feuer seiner andächtigen Gemeinde vorgetragen eine große Wirkung hervorbringen kann, mit gutem Erfolg in ein harmonisches Ganze vereiniget hat. Mein musikalischer Nachbar machte hierüber gleichfalls die Bemerkung, daß, wenn weltliche und geistliche Musik, oder bestimmter zu reden, der galante, und ernsthafte Kirchenstyl im Conzertsaale vor einem gemischten Publikum sich begegnen, oder wohl gar zum Wettkampf sich auffordern, erstere die letztere stets in Schatten stellt, und rücksichtlich des allgemeinen Beifalls ihr auch den Siegeskranz mit Vortheil streitig macht, und meistens leicht entreissen wird. In der That, wie nackt und arm erscheint uns oft eine Opernmusik im Conzertsaale, die auf der Bühne voll glänzenden Reichthumes zu seyn scheint. — Sollten nicht etwa Ort, Zeit und Gemüthsstimmung bei Produktionen gewisser Werke auch mit in Anschlag gebracht werden? — Freund, um Raum und Zeit zu sparen, werden Sie mir hoffentlich das Detail hierüber erlassen, und selbst die Anwendung hievon auf die Kirchenmusik machen. Zwischen der Sinfonie und dem Clavierconzert sang Dlle. Müller eine Arie in F-dur von ihrem Vater Hrn. Kapellmeister Wenzl Müller componirt. Diese brave Opernsängerinn macht durch ihre volle, helltönende Stimme, und durch ihren belebten Vortrag die Verirrungen wieder vergessen, welche sie sich durch übertriebenes Maniriren nicht selten zu Schulden kommen läßt. Ueber den innern Gehalt dieser Arie will ich Ihnen nichts weiter bemerken, als daß man es wunderbar fand, wie der Verfasser des Fagottisten, des neuen Sonntagskindes, der Schwestern von Prag, der Teufelsmühle, und vielleicht noch fünfzig ähnlicher Meisterwerke, sich zu so reinen, tiefen, seiner Individualität so heterogenen, und sogar einer Oberpriesterinn in der Vestalinn würdigen Gefühlen herabzustimmen vermag. — —

Ist es irgend einer Stadt gelungen, das Angenehme mit dem Nützlichen, die Wohlthätigkeit mit Kunstgenuß zu verbinden, so ist es gewiß Prag, und vor allen andern kann man die böhmische Tonkunst die Versorgerinn der Armen nennen. Zwar werden nicht mehr wie ehedem Tausende verwendet, um sich zum Lever, Diner und Souper von Virtuosen in prächtigen, goldverbrämten Gallauniformen vorspielen zu lassen; allein die Vornehmen des Reichs stehen an der Spitze wohlthätiger Vereine, und spenden mit freigebigen Händen, wenn die Tonkunst zur Unterstützung der Nothleidenden ihre unwiderstehlichen Reize aufbietet. Vielleicht nirgends als hier werden mit so edlem Eifer so viele musikalische Produktionen veranstaltet, deren einziger Zweck es ist, Vergnügen mit Wohlthun zu paaren. Künstler und Dilettanten wetteifern da gleichsam um das schöne Verdienst, mit ihren Talenten nicht die eigene, sondern die Kassa der Dürftigen zu mehren. — Fürst Anton Isidor von Lobkowitz an der Spitze des Vereins zur Unterstützung der Hausarmen veranlaßte zwei Conzerte, von welchen jedes einen genußreichen Abend gewährte. Da ich weiß, daß Sie kein Verlangen tragen, einen bloßen Küchenzettel von vielen, mit unter auch aufgewärmten musikalischen Speisen zu erhalten, von welchen leider heut zu Tage manche Blätter so voll sind, und daß Sie lieber ein Dutzend Bachische Fugen in einem Angriffe herunterspielen, als eine Rezension über eine Sinfonie, oder Conzert zu lesen, welches Sie nie gehört haben, und welches der Rezensent so scharfsichtig anatomirte, daß Sie darin jeden Accord, jeden Uebergang, und jedes Piano und Forte, welches der Componist mit so göttlicher Wirkung gebraucht hat, mit freien Augen hören müssen — oder wohl gar, wie auf einmahl ein Ferma (nach den neuesten Sinn: Ich kann nicht weiter) den reißenden Strom hemmt, während die lispelnden Flöten wie Zephyre von höhern Regionen herabschweben, und von den murmelnden Kesselpauken in den sanftesten Einklange umarmt werden, die aber dann bald der alten kriegerischen Kraft wieder gewahr, und der modernen

Weichlichkeit sich schämend, mit einen Donnerschlag dem gehemmten Strom in das alte Geleis wieder einzutreten gebieten — — Freund! so will ich, da ich von allem dem genugsame Beweise habe, auch nur das herausheben, was ich für Ihre Wißbegierde das Befriedigendste zu seyn glaube. Ein junger Künstler, nach dem Anschlagszettel Dilettant (!) aus Dreßden, Hr. Hauptmann, ein Schüler des Hrn. Spohr, spielte ein Violinconzert von der Composition seines Lehrers. Vermög seiner angekündigten Eigenschaft erfüllte er alle Foderungen, zu welchen ein Dilettant berechtiget. Man entdeckt in seinem Vortrage deutliche Merkmale, daß er aus einer gründlichen Schule hervorgegangen ist, und es ist zu erwarten, daß er bei längerer Vertraulichkeit mit der Königinn der Instrumente, nicht nur ihre anmuthsvollen, sondern auch ihre mächtig gebieterischen Eigenschaften, und ihre angenehm unterhaltende Launen kennen lernen wird. Ein eben so rühmliches Verdienst um die Armen erwarb sich Hr. Schnepf, Baßsänger, für die deutsche Oper engagirt, der noch vor seinem theatralischen Debüt sich mit einer ziemlich veralteten Arie dem Publikum zum erstenmahl vorstellte. Wenn es nicht so ganz gewöhnlich ist, daß Baßisten Weichheit und Sonorität der Stimme besitzen, und damit noch Deutlichkeit besonders in schnellen Passagen verbinden, so dürfte Hrn. Schnepf vor vielen andern, die durch Blöcken in der Höhe, und dumpfes Rasseln in der Tiefe uns die Baßstimme vereckeln, mit allem Rechte ein Vorzug einzuräumen seyn. Nicht minder löblich trug Hr. Kohaut, aus Böhmen, und nicht aus Italien, zur Mannigfaltigkeit dieser Akademie bei, daß er sich mit Variationen auf dem Waldhorn, bevor noch sein Benefizconzert Statt gefunden hatte, hören ließ. Mein Bericht über ihn als Virtuos soll daher bis zu seiner Zeit in Suspenso bleiben.

Die zweite dieser wohlthätigen Akademien bestand in der Produktion der sieben letzten Worte Jesus von unsterblichem Haydn. Wirklich eine treffliche Wahl zu einen so edlen Zwecke! um so mehr, als dieses Werk nach der neuen Bearbeitung hier zum erstenmahl gegeben wurde. Unwillkührlich dringt sich hier meinem Geiste die Frage auf, was Haydn wohl bewogen habe, den Ruhm, den dieses in seiner Art einzige Kunstwerk seit einer Reihe von Jahren behauptet hat, durch die neue Gestalt, die er ihm gab, selbst zu bekämpfen? Hatte dieses Werk als Instrumentalmusikstück in der That die selten Stärke in sich, jene schmerzhaften Gefühle darzustellen, welche Jesus in diesen sieben Worten am Kreutze aussprach, und welche bisher alle Kunstkenner darin gefunden haben wollen? oder ward der Verfasser erst später gewahr, daß zwar der Dichter durch Worte, nicht aber der Componist durch bloße Töne, „mich hungert, mich dürstet" auszudrücken vermag? Wenn nun also die Kunstkenner seit so vielen Jahren sich nicht geirrt haben, wozu war es nöthig durch einen unterlegten Text fremdartige Empfindungen hinein zu zwängen, die in der Zeit- und Ideenfolge nie durchaus passen, da wir schon bei den besten Uebersetzungen von Opern sahen, wie viel sie verloren, und wie wohl das Totale, nie aber das Einzelne glücklich unterlegt werden konnte. Wird wohl eine Sinfonie schon zur guten Vocalmusik, wenn sie so eingerichtet wird, daß vier Menschenstimmen daran Antheil nehmen können? Wollten wir aber davon ganz absehen, und bloß den Satz gelten lassen, daß die Instrumentalmusik ohne Begleitung menschlicher Stimmen und Worte nicht jedes Gefühl deutlich auszusprechen vermöge, noch minder ganz physische Triebe auszudrücken; warum hat dieser reiche Geist nicht statt aus den Trümmern des frühern Werkes ein neues Gebäude aufzuthürmen, zu diesem den Stoff ohne Rücksicht auf das Aeltere, bloß aus einer reinen Anschauung der heiligen Dichtung genommen? Welch reiche Fundgrube zur Belehrung über die Individualität der Kunst, und über die Verschiedenheit des Charakters der Vocal- und Instrumentalmusik würde eine solche Arbeit geworden seyn! — Freund! um den Lauf meiner Erzählung nicht zu lange aufzuhalten, mögen diese kurzen Andeutungen Ihnen genügen; ihr tief forschender Geist wird das noch mangelnde ergän-

zen. Für itzt muß ich noch ein paar Worte über die Produktion selbst hinzufügen. Sie gehört ganz unbedingt in die Klasse der Verunglückten; denn unreine Intonation, schwankender Takt, Mangel an Zusammenwirken, und eine gewisse Geistlosigkeit sind die Flecken, welche ihr dießmahl ihren Glanz benahmen. Demnach zu urtheilen scheinen freilich die Orchesterglieder nicht mehr jene Helden zu seyn, welche einstens, wie die allgemeine Sage hier lautet, die Ouverture aus Don Juan unter Mozarts eigener Direktion a vista exekutirten, als kaum einige Minuten, bevor die Oper anfing, die Stimmen, noch mit Streusand bestreut, in das Orchester gebracht worden waren; allein demungeachtet sind noch immer die ersten Parthien mit Künstlern von vorzüglicher Geschicklichkeit besetzt, welche selbst mit ihren schwächern Commilitonen unter einen erfahrnen, kenntnißreichen, und humanen Anführer jeden Kampf ehrenvoll bestehen werden.

Schon sollte mein Bericht für dießmahl geschlossen seyn in der Voraussetzung, daß Sie wenigstens mit dem Umfange desselben nicht unzufrieden seyn werden; doch der heutige Anschlagszettel verkündet einen zu interessanten und pikanten Abend, als daß ich mich entschliessen sollte, Ihnen die Beschreibung desselben auch nur einen Posttag vorzuenthalten: Schon die Ankündigung ist ein so entsetzlich geniales Produkt, das in den Annalen der Tonkunst aufbewahrt zu werden verdient, wenn auch übrigens Hr. Went — (so heißt der Famose) durch sein s.lines theatralisches Talent sich nicht schon im voraus berüchtigt gemacht hätte. Da der Anfang präzis um halb 5 Uhr, und dahin nur einige Minuten sind, so leben Sie einstweilen wohl; in ein paar Stunden kehre ich an den Schreibpult zurück, um Ihnen den detaillirtesten Bericht über Alles zu erstatten was ich gehört und gesehen habe. — In der That Freund! diese musikalische Abendunterhaltung, worin sich Hr. Went mit mehreren Virtuosen auf die seltenste Art produzirte, war einzig in ihrer Art. — Ich erinnere mich, außer einer Produktion von Hundskünsten, nicht etwas Aehnlichem beigewohnt zu

haben. Die Mannigfaltigkeit der ausgewählten guten komischen und seriösen Piecen, welche alle ohne Zeitverlust auf einander folgten, war so groß, daß ich noch auf frischer That durch den Anschlagszettel meinem Gedächtniß zu Hilfe kommen muß. Dreizehn der ausgesuchtesten Musikstücke und ein Finale! Wer gab noch jemahls so viele, und so herrliche Gerüchte zum Schmauß? — — Leider war der Anfang dießmahl so präzise, daß mir trotz meiner Eile die Ouverture der Aschenbrödl, und das Duett aus der Vestalinn (Mich will der Freund im Kampfe unterstützen) entwischten, welches Hr. Went mit Hrn. Grünbaum sang, und worin ersterer nach seiner genialen Weise sich selbst übertroffen haben soll. Dagegen tönte mir die beliebte Polonaise, gespielt von Hrn. Kral d. j., zu meinem Eintritte entgegen. Diese Polakin ohne Vor- und Zuname ist so eine gemeine Dirne, daß es schwer zu begreifen ist, wie sie der Liebling eines prager Publikum habe werden können. Nach ihr folgte eine lachende Arie aus der komischen Oper: der ewige Bräutigam. Vermuthlich wollte der Hr. Spaßmacher sagen: eine lächerliche Arie, oder eine Arie zum Lachen. — Eine weit komischere Wirkung auf das Publikum würde es hervorgebracht haben, wenn statt Hr. Went die Arie wirklich gelacht, oder andere zum Lachen gereizt hätte. Denn man gerieth in Versuchung zu glauben, man sehe einen aus dem Tollhause Entsprungenen vor sich, und wer kann da wohl lachen? — Nun verwandelte sich Kasperl in eine Ouvertüre: als Gegenstück zu Mozarts Gedächtnißfeier, mit mehreren geflissentlich entlehnten Ideen aus Mozarts Werken, eigends hiezu componirt von J. Went. Wenn es heut zu Tag gar nicht mehr ungewöhnlich ist, daß ein halb Dutzend Componisten zusammen eine Oper ausbrüten, oder ein paar gute Freunde eine Sonate für Flöte und Guitarre, wohl auch für Pianoforte und Guitarre, schmieden, so dürfte es unserm angehenden Componisten eben nicht so sehr zu verargen seyn, daß er in Ermanglung eines solchen Compag-

nons sich an die Todten, und zwar an einen, der noch lebendiger als viele unsrer lebenden Compositeurs ist — verwendete, um auch einmahl sich des Genusses zu erfreuen, als Componist an die Straßenecken geklebt zu werden. Freilich würde man es seiner Aufrichtigkeit Dank gewußt haben, wenn er den Titel, ohne ihm ein Mäntelchen umzuhängen, ohngefähr also gegeben hätte: Ouverture: als Gegenstück zu Mozarts Gedächtnißfeier, aus Ermanglung eigner Ideen, mit allerhand aus dessen Werken ausgeklaubten Sätzen, so gut als möglich, ohne je den Satz studirt zu haben, zusammengetragen von J. Went. Ein Trio fürs Pianoforte von Hummel, welches darauf folgen sollte, blieb aus. Die Ursache, warum der angekündigte zwölfjährige Tonkünstler nicht erschien, ist nicht bekannt geworden. Ohne Verzug erschien der Kapellmeister: Intermezzo, wobei das Orchester auf komische Art dirigirt wird. Da heut zu Tag manches Orchester traurig, vulgo schlecht dirigirt wird, so war man auf eine komische Direktion sehr neugierig; aber Hr. Went bewieß sonnenklar, daß eine komische Direktion eben nichts anders, als eine traurige sey. Arie (in diesen heiligen Hallen) aus der Oper die Zauberflöte: als Abschieds-Scene an das hiesige Publikum mit einem hiezu passenden Text, gesungen von Hrn. Schreinzer. Da beide, Hr. Went, und Hr. Schreinzer vom hiesigen Theater verabschiedet sind, so ist man im Zweifel ob Hr. Schreinzer im eigenen, oder mandatarii nomine vom Publikum den singenden Abschied nahm. Diese Scene muß tiefen Schmerz-verursacht haben, denn es erfolgte eine Todtenstille. — — Nun wer Ohren hat, der höre, und wer Augen hat, der sehe! — Eine Kindersinfonie unter dem Titel: Die Virtuosen von Bertholdsgaden, componirt von Joseph Haydn, wobei folgende Instrumente vorkommen. Violino I, Violino II, Basso, kleines Kindertrompetl, Wachtel, Kinderleier, Orgelhenne, Guguk, kleines Vögerl, Cinellen, kleine Trommel, Triangel. Hier schien Hr. Went in seiner eigentlichen Sphäre zu seyn, denn nach der Kleidung und den Physionomien des Kinderorchesters zu schließen, mußte er diese Virtuosen einige Tage vor dem Conzert auf der Straße aufgeklaubt, und zu diesem Ohrenschmauß des geneigten Publikums abgerichtet haben. Hr. Went beurkundete sich dabei nicht allein als Virtuos auf der Orgelhenne, sondern auch nach seinen lebhaften Manövers mit Händen und Füßen zu urtheilen, als Direkteur der jungen Gassenvirtuosen. Schade, daß ihn sein Kraft- und Knittlgenie nicht darauf geleitet hat, diese Sinfonie noch mit einem Brummeisel, Meisenpfeifl, Strohfiedel, Hackbret und Dudelsack zu bereichern — er würde gewiß den Affen und Papagaien, leider! aber nicht dem kunstliebenden Bewohnern Prags eine lehr- und genußreiche Unterhaltung gewährt haben. Das angekündigte Quartette von Hrn. Gänsbacher blieb ebenfalls aus, und der komische Landschulmeister soll von der Censur der Zoten wegen zu produziren nicht erlaubt worden seyn. Für diese ausgebliebenen Piecen ward das Auditorium durch einen Marsch mit ganzem Orchester und sechzehn Trompeten aus dem Aschenbrödl reichlich entschädiget. Es ist zu verwundern, daß durch die Allgewalt dieser Instrumente, welche Doppel- und Trippeltöne wie aus einem feuerspeienden Drachen von sich spieen, der Saal keine Riße bekommen, und auch, so viel bekannt geworden ist, keinem das Trommelfell geborsten ist. Doch da Hr. Went heut auf lauter ungewöhnliche Effekte rechnete, so war auch dieser Marsch hier ganz auf seinem Platze. Mozarts Gedächtnißfeier mit einigen aus den Werken Mozarts vorkommenden Ideen von Karl Kannabich war für die schon ermüdeten Zuhörer eine wahre Geduldsprobe; daher Hr. Went sehr musikalisch-politisch kalkulirte, das zum Gähnen gebrachte Auditorium durch ein Finale: musikalischer Spaß von Joseph Haydn, wobei während der Musik vom Personale des Orchesters einer nach dem andern das Licht auslöscht, und sich

mit seinem Instrumente bis auf zwei Violinen aus dem Staube macht, wieder zu ermuntern. Das spaßhafteste bei diesem Spaß war wohl dieses, daß Hr. Went schließlich, obwohlen es nicht auf dem Zettel stand, sich auch aus dem Staube machte, wahrscheinlich um dem stürmischen Beifall sich bescheiden zu entziehen, mit welchem nicht selten nach geendigter Kunstausstellung Virtuosen und Dramaturgen auf eine überraschende Art gekrönet werden. —y—

Conzerte.

Herr Jan, Hoftraiteur, hat in Gesellschaft mit Hrn. Wranitzky, Direktor des Hof-Opernorchesters sechs abonnirte Morgen-Conzerte im Musiksaal des k. k. Augartens veranstaltet, wovon die beiden ersteren am 8. und 15. Juli statt gefunden haben. Nach dem Vergnügen zu schließen, welches dieses Unternehmen in den vorigen Jahren unter der Leitung des Hrn. Schuppanzigh allgemein gewährt hat, war man auch dießmahl zu schönen Erwartungen berechtigt; allein der Erfolg hat diesen schwach entsprochen. Der Inhalt beider Conzerte war so geringfügig, daß wir davon äußerst wenig Interessantes auszuheben vermögen. Wenn auch der innere Werth einiger Musikstücke, besonders der größeren, nicht bestritten werden kann; so fehlte ihnen doch der, wohl zu beachtende Reiz der Neuheit. Die Ouverturen aus Anacreon, Egmont, Ferdinand Cortez und Salem, sind gewiß genußreich; doch sind erstere in den häufigen Akademien des letzt verflossenen Winters, und letztere im Opernhause schon so oft mit derselben Präzision ausgeführt worden, als es hier unter Hrn. Wranitzkys Leitung geschah, daß man es den hiesigen Musikfreunden nicht verargen kann, wenn sie kein lebhaftes Verlangen nach dem wiederholten Genuße dieser Werke bezeigten. Unter den Werken Cherubinis und Beethovens, unserer Lieblings-Componisten, gibt es wohl noch manche andere, deren Classizität man in der Ausführung bewundern zu können wünschte, wozu aber eine so schickliche Gelegenheit sehr selten gegeben wird. — Die übrigen kleineren Musikstücke waren theils gehaltlos, theils erhob sich ihre Produktion nicht über die Mittelmäßigkeit. Mehrere schienen nur dazu bestimmt, das Publikum mit dem Kunst-Talent der Mitglieder des Hof-Opernorchesters näher bekannt zu machen. Ganz unter der Würde einer öffentlichen Produktion war der Vortrag des Hrn. K. Müllers in Variationen für das Pianoforte, die auch ihrer Seits zu unbedeutend sind, um damit in einem Conzerte aufzutreten. Das einzige, was eine besondere Würdigung verdient, ist eine große italienische Arie von Giardini, welche Dlle. Schneider, Tochter des k. preußischen Kammer-Musikers und Componisten Schneider, im zweiten Morgen-Conzert vortrug. Diese noch sehr junge Künstlerinn besitzt eine volle, angenehme Stimme von mittelmäßigen Umfang, und verspricht bei reiferer Ausbildung in der guten Schule, worin sie bisher geleitet worden, eine sehr brauchbare Sängerinn. Sie fand allgemeinen Beifall. — Wir schließen diese, obschon wenig vortheilhafte doch unpartheyische Relation über die beiden ersten Morgen-Conzerte mit dem Wunsche, daß uns deren Unternehmer durch sorgfältigere Wahl der Musikstücke und der debütirenden Künstler Gelegenheit geben mögen, von den nachfolgenden Conzerten mehr Empfehlendes berichten zu können, und fügen diesem die Bemerkung bei, daß es dem Unternehmen günstig seyn dürfte, hiesige Componisten, welche ihren Ruf in der Kunstwelt zwar noch nicht ganz gegründet haben, aber doch achtungswerthes Talent besitzen, einzuladen, daß sie ihnen ihre besten Produkte zur Ausführung überlassen. Diesen muß es erwünscht seyn, sich von dem Effekte ihrer Arbeiten überzeugen zu können, und den Zuhörern wird die nähere Bekanntschaft mit den vaterländischen Künstlern gewiß besonderes Interesse gewähren; so wie ihr Beifall den Kunstfleiß der Componisten zu größeren Anstrengungen aneifern wird.

Nro. 31.

Wiener allgemeine musikalische Zeitung.

(Sonnabend den 31. Juli 1813.)

Pariser-Opernbühne.

Odeon, Theater der Kaiserinn. — Die in diesem Theater kürzlich aufgeführte komische Oper: Mark-Antonio erfreut sich einer sehr günstigen Aufnahme, welche sie nicht blos Hrn. Paveſi's guter Musik sondern auch dem Gedichte verdankt, das in die geringe Zahl gut gearbeiteter italienischer Opernbücher gehört. Der mailänder Mark-Antonio hat, nach dem Beispiel seines römischen Namens-Collegen, das Geschick, daß er von einem schönem Weibe, zwar nicht um die Herrschaft der Welt, aber, was mehr ist, um die Ruhe und das Glück seines Lebens gebracht wird. Er erscheint in dem Stücke als ein schwachsinniger Graukopf, der, unzufrieden, sein großes Vermögen einer Nichte und einem Neffen hinterlassen zu müssen, noch nach dem Besitz einer eigenen Familie Verlangen trägt, und daher alle seine Freunde um sich versammelt, um sich mit ihnen zu berathen, ob er sich verheirathen soll; sie aber alle dumm schilt, weil sie seinen thörigten Vorschlag verwerfen. Tobias, der stille Verehrer seiner Nichte, erbiethet sich, ihm eine junge Frau zu verschaffen; seine Schwester Betty, eine junge Putzhändlerinn ist es, die er zu bereden eilt, daß sie diese Rolle übernehme. Allein Betty weigert sich, aus Furcht die Eifersucht ihres Geliebten, des Neffen Mark-Antonio's, zu reizen. Sie gibt indeß nach, weil es sich nur darum handeln soll, den Alten mit einem falschen Ehekontrakt zu prellen, und ihm durch einige derbe Proben die Heirathslust zu verleiden. Sehr leicht ist es der verkleideten Betty gelungen, den Alten zu fesseln, und sein Entschluß, sie zu seiner Gattinn zu nehmen, ist so fest, daß alle Vorstellungen seines Neffen, der ihn bei seiner Parodie eines verliebten tête a tête überrascht, und von dem angesponnenen Handel noch nichts weis, vergebens sind. Tobias, als Notar verkleidet, läßt den Alten einen Kontrakt unterzeichnen, worin er Betty im Scheidungsfalle achtzigtausend Franken verschreibt. — Bis dahin geht alles gut; aber nun ändert sich die Scene. Betty läßt ihrem neuen Gatten alle Torturen eines Geizigen und Eifersüchtigen ausstehn. Sie wird Cokette und Verschwenderinn im höchsten Grad. Er duldet alles, selbst die Metamorphose, welche an seinem eigenen Costume vorgenommen wird; bis er den Todesstreich mit der Nachricht des Bedienten, Pasquin, empfängt, daß seine Frau sich mit einem Liebhaber im Garten unterhalte. Vergebens sucht der Unglückliche Rath bei Nichte, Neffe und Freunden. Er will sich scheiden lassen; allein um nicht die bedungene Summe bezahlen zu müssen, trachtet er seine Frau auf frischer That zu erhaschen, um sie des Verbrechens zeihen zu können. Der Richter wird gerufen, die Freunde werden nochmahls zur Zusammenkunft erbeten; und es bereitet sich eine Scene wie in Figaro. Mark-Antonio gedenkt, die Ungetreue in Pavillon zu finden, und findet die Nichten und den Neffen; Betty aber kömmt von der entgegengesetzten Seite. Sie und ihr Bruder Tobias klagen nun über Verläumdung und Kränkung ihres Rufes; und der Richter (der verkappte Diener Pasquin) verurtheilt Mark-Antonio, ihr entweder eine unermeßliche Summe zu zahlen, oder sie seinem Neffen mit der Hälfte seines Vermögens

abzutreten. Der Geiz des armen Betrogenen empört sich anfangs gegen diese Anträge; doch bringt ihn die Rückerinnerung an die bittern Leiden seiner Ehe bald zur Vernunft, und er willigt in Alles.

Dieses wahrhaft komische Sujet wurde schon früher vorgestellt, unter dem Titel: Angiolina, ove il Matrimonio per Susurro. Salieri war der erste, der die Musik dazu geschrieben hat; und es wurde schon vor drei Jahren mit dieser zu Mad. Festa's Debut gegeben. Auch wurde es nachher im Th. de l'Opera comique unter dem Titel: Crescendo, mit Musik von Cherubini, gegeben. Unter dieser Maske hat jedoch die gute Angiolina wenig Glück gemacht. So wie sie nunmehr gegeben wird, verdanken wir sie Hrn. Pär, der, eingenommen von der Schalkhaftigkeit des Sujets, sie mit der Musik aufführen ließ, womit sie Hr. Paveſi ausgeschmückt hat. *) Es wäre zu viel behauptet, wenn man sagte, diese Musik lasse Hrn. Salieris Angiolina vergessen; indeß zeichnet sie sich doch durch Klarheit und Leichtigkeit der Composition, so wie durch lieblichen, mannigfaltigen Gesang so schön aus, daß sie zu den Lieblings-Opern fast der meisten italienischen Bühnen gehört; sie enthält mehrere kräftige effektreiche Chöre, einige anmuthige Arien, verschiedene Ensemble-Stücke mit glücklich gewählten Motiven, und ein besonders schönes Terzett, das bei jeder Vorstellung wiederholt wird. Der einzige wesentliche Fehler der Composition im Ganzen ist, daß sie den Geist der Situationen verfehlt, und das Launige, Scherzhafte derselben sehr wenig charakteristisch ausdrückt. Das Sonderbare, wodurch das lokale Interesse des Stücks hier gehoben wird, ist, daß die Entwicklung, nämlich das richterliche Urtheil Pasquins allgemein an Mad. Festa's kürzlich gegen Hrn. Spontini gewonnenen Prozeß um so lebhafter erinnert, als sie selbst die Rolle Betty's gibt.

*) Es verdient bemerkt zu werden, daß außer den so eben genannten drei Componisten auch Herr Boyeldieu und Herr Andreas Romberg dasselbe Sujet unter dem Titel: Point de bruit bearbeitet haben, und die Composition des Letzteren auch von dem Hamburger Theater vor einigen Jahren benützt worden ist. Dieser Umstand rechtfertigt wohl die gute Meinung, welche der Referent für des Dichters Arbeit zu gewinnen sucht.

Anm. d. Red.

Rezensionen neuer Musikalien.

Variations brillantes sur l'Air: nel cor più non mi sento: pour le Violon principal avec accompagnement de deux Violons, Alto et Basse composés et dediées, à Monsieur Antoine Hainisch par J. F. Jansen. Vienne chéz Träg.

Herr Jansen gab im vorigen Jahr kurz nach seiner Hieherkunft ein Conzert im kleinen Redoutensaale, in welchem er sich auf der Violine und dem Pianoforte hören ließ. Schon damahls lieferte er Beweise seiner Kunstfertigkeit, und unsere Erwartung, ihn bald mit Recht unter Wiens ausgezeichnete Künstler zu zählen, wurde nicht getäuscht, als späterhin mehrere Produktionen auf der Violine, welche er zur Ausübung seines Berufes sich vorzugsweise gewählt zu haben scheint, in verschiedenen der hiesigen interessantesten Privat-Musikzirkeln sein sichtbares Emporstreben auf der mühevollen Bahn der Kunst, so wie sein entschiedenes Talent hinlänglich beurkundeten.

Vorliegende Variationen, mit welchen der Herr Verfasser zuerst als Tonsetzer in's Publikum tritt, überzeugen aber auch, daß er nebst seinem praktischen Wissen auch in dem Gebiethe der Harmonie kein Fremdling sey, indem sie sich von gewöhnlichen Compositionen dieser Art, bei welchen die Begleitung der Solostimme meistens nur als willkührliche schadlose Zugabe erscheinet, vortheilhaft unterscheiden. Sie sind eben so gründlich und fleißig, als gehalt- und geschmackvoll gearbeitet. Neuheit

in den Varianten der nur zu sehr bekannten und verbrauchten Melodie des Themas, besonnene Anordnung und Ründung des Ganzen zum kontrastirenden Total-Effekte, und endlich eine eben so glückliche Anwendung des vielartigen Bogenstriches, so wie aller Verschiedenheiten des Geigentons, kurz die Benützung der effektvollsten Eigenheiten dieses einzigen aber auch häcklichsten Instruments sind ohngeachtet des beschränkten Raumes dieser Compositions Gattung dennoch mit Leichtigkeit herbeigeführt, und eben so ungezwungen ineinander verbunden.

Dieses Thema, von so manchem Künstler veredelt, und emporgehoben, aber auch von Stümpern gemißbraucht, und zur gemeinen Dudelei herabgewürdiget, diente auch Rudolph Kreutzern zur Grundlage eines variirten Potpourri's (G-dur), so wie es Polledro zu Variationen in A-dur ebenfalls für die Violine mit Begleitung des ganzen Orchesters bearbeitete. Der Gedanke, daß Hr. Jansen einen dieser Virtuosen in seiner Arbeit benützet, vielleicht auch sichtbar nachgeahmet habe, mußte bei dem Anblicke dieses abermahls variirten nel cor piu non mi sento unwillkührlich entstehen; aber wie angenehm fanden wir uns überrascht, als wir bei genauer Vergleichung dieser dreierlei Compositionen auch nicht die entfernteste Aehnlichkeit mit Kreutzers oder Polledros Behandlung, sondern in der von beiden gänzlich abweichender Manier Jansens unbestreitbare Eigenthums darin erkannten, so daß diesen Variationen sowohl in Erfindung als Ausführung reine Individualität nicht abgesprochen werden kann. Der Hr. Verfasser beginnt mit einem Andante sostenuto im dreiviertel Takt, welches als ein übendes Vorspiel in das Thema modulirt. Der Variationen im Sechsachtel-Takt selbst sind fünf; wovon die erste durchaus in Triolen wegrollt, die zweite in zweimahl gebundenen Noten mit steigendem Effekte sich ihren Weg zur dritten bahnet, die doppelgriffig und mit imitirenden Figuren bald in der Ober- bald in der Unterstimme das Thema kanonisch aufnimmt. Dieser folgt ein im höhern Genre gehaltenes Adagio als vierte Variation, an welche sich die fünfte und letzte

Variation in dreimahl gebundenen Noten schließet die als Schlußstück mit brillanten Verzierungen, Absprüngen und Passagen voll Nachdruck und Lebhaftigkeit endiget. Die Zwischenräume von einer Variation zur andern sind von zehn zu zehn Takten durch jedesmahl abwechselnde Nebensätze des Acompagnements ausgefüllt, die dem Solospieler theils zur nöthigen Sammlung und Erholung theils dazu dienen, dem in zwanzig Takten vollendeten Satze der Variationen durch, zum Thema passende Nebenfiguren seine Einförmigkeit zu benehmen, und die abgerissenen Formen in ein für sich bestehendes Ganze zusammen zu fügen.

Dem Hrn. Verfasser gebührt daher bei dieser ersten Arbeit Lob und Aufmunterung, und wenn ihn ja ein Tadel treffen sollte, so wär es allenfalls die Rüge, daß er hiebei zu sehr des Meisters gedachte, des Schülers gänzlich vergaß, und zu wenig auf den Nicht-Virtuosen Rücksicht genommen habe, indem die darin oftmahls vorkommenden Schwierigkeiten zwar aus der Natur des Instruments geschöpfet sind, jedoch da sie Sicherheit und Präzision des Spielers voraussetzen, immer nur von eingeübten Künstlern zu überwinden seyn werden. Als Uebungsstücke betrachtet, verdienen sie nächst dem Kenner auch jedem Freunde der Violine vorzugsweise anempfohlen zu werden.

Der Stich ist nett und korrekt.

Correspondenz-Nachrichten.

Pesth. Dlle. Buchwieser, erste Sängerinn der k. k. Hoftheater und des k. k. priv. Theaters an der Wien erfreut uns nun seit dem 8. July mit ihren Gastrollen. Sie trat zuerst als Prinzessinn von Navarra im Johann von Paris,

dann als Aline in der Oper „Aline," dann als Clorinde im „Aschenbrödl," und als Pauline in den „vornehmen Wirthen" auf. Ueber ihren Werth als Schauspielerinn und Sängerinn ist bei uns nur eine Stimme. Sie beurkundet in jeder Rolle die Denkerinn, welche nicht ohne glückliche Nüanzen sowohl im Spiel als im Gesang auch nur die unbedeutenste Scene zu geben vermag. Als sie als Prinzessinn von Navarra zum erstenmahl die Bühne betrat, wurde sie mit dreimahligem Händegeklatsch empfangen und so fort, wie auch in jeder Rolle, nach jedem Akte vorgerufen. Die hiesigen Theaterfreunde sind enthusiastisch von ihr eingenommen, sie nennen sie die Königinn im Reiche der Kunst, man hat ihr Lob in gelungenen und mißlungenen Gedichten ausgesprochen. Von den kürzeren will ich Ihnen eins mittheilen.

Daß du vollendet bist, das macht uns hoch zufrieden;
Doch welche Rolle du, am Schönsten gibst
Das Künstlerinn, deucht uns, sey nicht entschieden.
Vortrefflich bist du stets, ob du nun schmollst und liebst! —

Entscheide darum selbst, in welcher Roll' auc allen
Du besser, größer, als in jenen andern bist,
Die du, die sich so kennt, so gibst, dir zu gefallen
Die sey auch uns so werth, da sie dein Liebling ist.

Wollte Dlle. Buchwieser dieses Impromptue beantworten, ich glaube, sie würde die Prinzessinn von Navarra allen ihren Rollen vorziehen.

Nächstens ein Mehreres.

D. Auchner.

Linz. Auch uns hat der berühmte Tonkünstler Hr. Abt Vogler, bei seiner Durchreise durch diese Hauptstadt das seltene Vergnügen gewährt, sein vortreffliches Orgelspiel zu bewundern, indem er in der Pfarrkirche zu St. Joseph, zum Besten der Gesellschaft adelicher Frauen, ein großes Conzert spirituel gab. Das hiesige Publikum hat durch einen zahlreichen Besuch, durch eine ruhige Empfänglichkeit für die Schönheiten seines Spieles, bewiesen, wie sehr es in der Würdigung fremden Verdienstes sich selbst zu ehren wisse, und wie hochherzig es gerne jede Gelegenheit benützt, durch eine wohlthätige Spende das Elend der Mitbrüder zu lindern. Wir verdanken diesen Genuß dem (für seine Kunst und alles Gute so sehr empfänglichen) hiesigen Stadtkapellmeister, Hrn. Glöggl, welcher durch seine freundschaftliche Einladung den Hrn. Abt Vogler bewog, für einige Tage seinen Aufenthalt bei uns zu wählen und durch seine humane Bereitwilligkeit, der hiesigen wohlthätigen Anstalt einen Zufluß, dem musikliebenden Publikum aber einen seltenen höchsterwünschten Kunstgenuß zu verschaffen.

Der Hr. Abt Vogler hat in obbenannte Orgel zwei Register eingesetzt, welche beide als Soloregister, und als ergänzende zum vollen Werke, große Wirkung thun. Eines, läßt auf dem Hauptmanual, dessen tiefste Stimme der Prinzipal 8 Fuß war, einen 16 füßigen Untersatz hören, der mit dem Prinzipal allein gepart, eine sehr männliche fagottartige Veränderung erzeugt, das ganze Werk aber kräftig unterstützt. Das andere dringt bei voller Stärke noch immer durch, und bewirket in Verbindung mit der vierfüßigen Flöte ein sehr angenehmes Carrillon.

Die Energie welches das jetzige Hauptmanual und Pedal, indessen mit sechs Register liefern, wird durch die geringe Anzahl von 468 Pfeifen bewirkt, und übertrifft weit seine Stärke, die man vorher von 1242 Pfeifen (theils Doubletten, theils zischenden, winzigen Schreien) erhalten konnte. —

Das Auditorium war zahlreicher als je bei einem Conzert; Zufriedenheit und Beifall allgemein. — (Wir haben diese verspätete Notiz aufgenommen, weil sie über die bei der erwähnten Orgel von Hrn. Abt Vogler vorgenommenen Reformen umständlich berichtet, und als Anhang zu demjenigen anzusehen ist, was schon im Nr. 12 unter dem Artikel Linz angezeigt wurde.)

München. Nach einer faſt ſechs monathlichen Abweſenheit von hier, hat endlich Mad. Harlas wieder unſere Bühne, als Roſa, in der beliebten Fioravantiſchen Oper „die Dorfſängerinnen," betreten. Das Publikum empfing ſeinen Liebling mit unaufhörlichem Bravorufen und Applaudiſſement, und ergriff im Laufe der Vorſtellung jede Gelegenheit ihr ſeine Freude über ihre Wiederkehr zu erkennen geben. So z. B. ward die (bisher ganz unbeachtete) Stelle im Dialog ihrer Rolle wo ſie den Impreſario frägt: Nun mein Herr, kann ich ſingen? lebhaft applaudirt, und am Schluße der Vorſtellung ward ſie hervorgerufen. Mehrere Gerüchte, welche während der Abweſenheit der Mad. Harlas courſirten, daß ſie nämlich Engagements-Anträge der Wiener Theaterdirektion angenommen habe, hatten das muſikliebende Publikum ſeit einiger Zeit lebhaft beunruhiget. Um deſto größer war daher die Freude bei ihren Wiederauftreten, wodurch wir von dem Ungrunde dieſer Nachrichten überzeugt wurden.

Man hofft nun auch wieder Aufführungen einiger großen Opern zu hören, die kurz vor der Abreiſe der Mad. Harlas in die Scene gegangen ſind, und welche während ihrer Abweſenheit liegen bleiben mußten, weil ſie darin die Hauptrollen hatte. Z. B. Mozarts Cosi fan tutte, Ottaviano vom Baron Poißl, Jephta's Gelübde von Meyerbeer, und andere mehr. —

Unſere deutſche Oper hat in dieſem Jahre nichts als Unfälle erlebt. Auch nicht eine der neuen Vorſtellungen, hat gefallen. Man braucht jedoch nur ihre Namen zu nennen, (Johann von Paris, Cherubinis Lodoiska und der Zitterſchläger) um zu überzeugen das der Werth der Muſik keine Schuld an dieſem Mißfallen bei einem ſo gebildeten Publikum wie das unſrige haben konnte. Alſo! — Die neueſte Oper iſt indeß glücklicherweiſe dem Falle ſeiner Vorgänger entronnen, und hat ſich, wenn auch keine glänzende, jedoch eine ſehr ſolide Reputation

erworben. Sie heißt Aniaſſin und Nicolette. Die Muſik iſt vom Baron Poißl. *)

Kleinigkeiten, muſikaliſche Gegenſtände betreffend.

Ueber Beurtheilung muſikaliſcher Kunſtwerke.

Die Tonkunſt iſt unſtreitig die mächtigſte der ſchönen Künſte, der vollendeteſte Meiſter der Tonkunſt hingegen der eingeſchränkteſte, abhängigſte aller Künſtler. Die Tonkunſt kann die gewaltigſten Wirkungen hervorbringen, das wirkungsfähigſte Tonſtück ganz wirkungslos bleiben.

Die erſte Behauptung bedarf keines tiefſinnigen Beweiſes. Die Gewalt der Tonkunſt wird jeder Urtheilsfähige anerkennen. Nöthiger möchte es ſeyn, über die Eingeſchränktheit, Abhängigkeit des Tonkünſtlers einige Worte zu ſagen. Laſſen Sie uns einen flüchtigen Vergleich zwiſchen ihm und dem ihm am nächſten verwandten Künſtler, dem Dichter anſtellen.

Das Geſchäft jedes Künſtlers iſt dichten und darſtellen. Das letzte intereſſirt uns hier vorzüglich. Der Dichter ſtellt dar, indem er ſeine Dichtung, nach den Regeln der Kunſt, in das Gewand der Sprache kleidet. Er hat zwei Wege, (doch bedarf er immer nur des einen nicht beider zugleich) ſeine Empfindungen auszudrücken, andern mitzutheilen, und ähnliche bei ihnen zu erwecken. Das Geſicht und das Gehör. Jeder der leſen, oder hören kann,

*) Wir werden unſern Leſern im nächſten Blatte einige ausführlichere Notizen über dieſe neueſte Arbeit eines jungen Componiſten liefern, der ſich, beſonders durch ſeine italieniſche Oper Ottaviano, bereits einen bedeutenden Ruf erworben.

Die Redaktion.

und so viel Bildung hat, die Sprache des Dichters zu verstehen, kann das Werk desselben genießen, auf jeden der Gefühl, Sinn, Empfänglichkeit dafür hat, wird es, wenn es wirkungsfähig ist, Wirkung thun.

So leicht wird es nicht dem Tonkünstler. Wenn er, wie der Poet, seine Dichtung niedergeschrieben, kann niemand als der, welcher selbst tief in die Geheimnisse der Kunst gedrungen, einigen Genuß davon haben; dieß kann hoher Genuß seyn, doch mehr für den Geist als für den Herz: er kann die Wirkung, der das Werk fähig ist, beurtheilen, berechnen, bestimmen, aber selbst nicht fühlen. Bloß mittelst des Gehörs kann es die beabsichtigte Wirkung hervorbringen.

Der Tonkünstler muß daher, wenn er alles gethan, was der Dichter thut, um seine Dichtung darzustellen, noch mehr thun. Er muß es dem Auge und Ohre darstellen. Kann er dieß? Das erste unbedingt, das zweite unter der Bedingung, daß die Darstellung dem Ohre, nur *eines* Menschen bedarf, und der Tondichter selbst dieses Kunstgeschäftes fähig ist. Er kann Schöpfer der vollendetsten Werke seyn, und doch nicht die Fertigkeit besitzen, eine Sonate, eine Arie, die er gesetzt, zu spielen, zu singen. Zur Darstellung größerer Werke — von denen hier eigentlich die Rede seyn soll, — bedarf er der Unterstützung mehrerer Tonkünstler. Sind es nicht wirkliche Künstler, die vermögen, ihm nach zu empfinden, in den Geist des Werkes sich hinein zu denken, dem Ohre zu geben, was er dem Auge gab, mit eben dem Feuer, der Begeisterung es zu geben, so ist die Wirkung seines Kunstwerkes, wo nicht gänzlich verloren, doch verfehlt, nicht das, was sie seyn konnte, nicht die, welche der Künstler in sein Werk legte.

So ist der Tonkünstler der eingeschränkteste, abhängigste Künstler, weil die Erreichung des Zwecks seines Kunstwerkes nicht von ihm, sondern von andern abhängt.

Wie beneidenswerth muß dem Tonkünstler der Dichter seyn! Wenn dieser seine Dichtung niedergeschrieben, hat er alles gethan. Innige reine Vaterfreude kann ihn für seine Schöpfung lohnen. „Gehe hin in die Welt, und mache dein Glück," sagt er zu seinem mit Wonne Erzeugten, mit Vaterliebe Gebildeten, „Gehe hin!" Mit froher fester Ueberzeugung, er ist seiner Werth, sagt er zu ihm: „Gehe hin!" So wahrlich nicht der Tonkünstler. Hier liegt seine Schöpfung vor ihm auf dem Papiere. Die erste Empfindung ist die der Mutter, die mit Schmerzen gebar, ein Moment der Freude, einer unbeschreiblichen Freude das was sie mit Wollust empfing, mit Mühe trug, mit Schmerzen gebar, so schön, so vollendet, vollkommen, in die Arme zu schließen; und dann im ersten Moment der ruhigen kalten Besinnung, die ängstliche Frage der zärtlichsten Mutterliebe: was wird, was kann aus dir werden? —

Wir bemerkten vorher, daß, zur Darstellung eines Meisterwerkes der Tonkunst, mehrere Tonkünstler mitwirken müssen, und es bliebe die Frage, ob sie wirkliche Künstler wären, die das zu leisten vermögen, was die würdige Darstellung des Kunstwerkes von ihnen zeigt. Doch kömmt nicht einmahl immer ihr *Vermögen* allein, sondern sogar auch oft ihr *Wille* in Frage. Ungern berühre ich diesen Punkt; doch darf ich ihn nicht ganz mit Stillschweigen übergehen. Manche freilich — freilich leidige Erfahrung bestättigt es: daß oft böser Wille dem Kranze, den der Künstler sich geflochten, daß Muthwille, Verdruß, Neid, Haß u. dgl. ihm manches schöne Blatt entreißt. Ich mag mich hierüber nicht weitläuftig erklären, sondern bemerke nur; das nicht bloß Wohlgefallen an, und Liebe für das Kunstwerk, sondern auch Wohlgefallen und Liebe für den Schöpfer desselben diejenigen erfüllen, beseelen müsse, in deren Händen es steht, das Kunstwerk und mit ihm, den Schöpfer desselben zu ehren oder zu schänden. Wie leicht macht der Künstler sich Feinde! wenn er, enthusiasmirt für die Kunst, — welches ihm Ehre macht, enthusiasmirt für das Werk *seiner* Kunst, — welches ihm zu verzeihen ist, — sich vergißt, leidenschaftlich zurecht weist, — und es ist ein merklicher Unterschied zwischen einer

Darſtellung von amore und einer bloß treuen, die denn doch auch ſchon ſehr viel werth iſt.

(Beſchluß folgt.)

Scenen aus Theſeus auf Kreta einer noch unaufgeführten Heldenoper.

(Beſchluß.)

Euph. O treue Fürſtinn, was verzagſt du ganz?
So herrlich, wie ihr deine Muth' geſchildert,
Kann auch ſein Arm des Unthiers Meiſter werden.

Ariad. Du kenneſt nicht die wilde Mißgeſtalt,
Halb Menſch, halb Stier, von mehr als Rieſenſtärke,
Nach Menſchenfleiſch begierig, wie ein Hay!
Mich führte Dedal einſt ins Labyrinth,
Und wies ſie mir aus einem ſichern Fenſter.
Doch nicht vor Minotauren zittr' ich bloß!
An ſeine Siege kann der Jüngling auch
Noch dieſen reihen: das Gebäude nur
Das ihn umſchließt, nur dieß macht mich verzagen.

Euph. Das Labyrinth?

Ariadne.

Rec. Aus ſeinen innerſten, verſchlungenen Gewinden
Kann kein Geborner Ausgang finden.
Die Thüren ohne Zahl, die Gänge eng und krumm,
Sie führen Theſeus ſtets im Zauberkreis herum.
Und ſollt er auch den Feind beſiegen,
Muß er des Hungers Qual erliegen.

Euphorbe.

O gräßliches Geſchick, o fürchterliche Wahl!
Der Enkel Pandions, ſo ſchmählich ſoll er ſterben!
Blinkt nirgend mehr ein Hoffnungsſtrahl?
Entreißt kein Gott ihn dem Verderben?

Ariad. O Freundinn! Laß mich jetzt ein großes Wort
Vertrauensvoll an deine Seele legen,
Ein Wort — mit bangem Schauder und mit Stolz,
Mit Freude und mit Beben ſprech ichs aus:
Nur ich allein, nur ich kann Theſeus retten!

Euph. Du!

Ariad. Des Labyrinth-Erbauers Liebling war ich.
An meiner Jugend, meinem regen Sinn
Für jedes Schöne, hätt der Künſtler Freude.
Für mich verfertigt er ſo manches Kunſtwerk,
Das doppelt nicht die Welt beſitzt. Für mich
Belebte er den Stein, entwarf er Tänze,
Mir gab er endlich vormahls einen Knäul,
Der, an der Eingangspforte innren Nagel
Befeſtigt, aus dem Labyrinthe führt.

Euph. O ſchnell gieb Theſeus dieſen Zauberknäul!

Ariad. Ja, ſoll ich? — Nur darüber kämpft mein Sinn.

Euph. Dein Sinn nur, nicht dein Herz kann es bezweifeln
Obs einen Menſchen rette, oder nicht?
Hat es gezweifelt, als du mich gerettet?

Ariad. Da nicht! Doch hier gilts Liſt, beinah Verrath!
Dem Vater müßt es ein Geheimniß bleiben.

Euph. Oft treibt die Noth auf einen Nebenweg
Den treuſten Läufer nach dem Ziel der Tugend,
Oft ziehen andre, von der Mahn des Rechts
Abweichend, und gewaltſam mit ſich fort.
Des Königs ſtarre Härte nöthigt dich
Mit Liſt ein Menſchenleben zu erretten.

Ariad. Und — unverſchleiert zeigt mein Herz ſich dir!
Nicht Mitleid bloß, ein heftiger Gefühl,
Ein niegekannter Trieb, dem ich mißtraue.
Bewegt mein Herz für dieſen fremden Mann.
Und dieſen ſoll ich nächtlich, einſam ſprechen?
Ich ſelbſt nur kann ihm den geheimen Ort,
Wo man des Fadens Ende knüpft, bezeichnen.

Rec. Mir klopft die Bruſt
Wie ſchuldbewußt.
Es wandelt nur mit ſicherm Tritte
Das Weib am zarten Arm der Sitte,
Verlaßt uns dieſe Führerinn
So iſt das Selbſtgefühl dahin.

Euphorbe.

Dein Selbſtgefühl hat höhre Stützen
Die ewig es vorm Sinken ſchützen:
Dein Herz voll edler Weiblichkeit
Iſt ſelbſt der Thron der Sittlichkeit.

Ariadne.

In ſtillem, engbeſchränktem Gleiſe
Wallt ſtets der Frauen Lebensweiſe;
Wenn nun das Schickſal ſtreng gebeut,
Und plötzlich ruft zu Männerthaten,
Dann muß wohl bange Aehnlichkeit
Die Schwäche des Geſchlechts verrathen.

Euphorbe.

In ſtillem, engbeſchränkten Gleiſe,
Wallt zwar der Frauen Lebensweiſe;

Doch wenn das Schickſal ſtreng gebeut,
Und ſelbſt uns ruft zu Männerthaten,
Dann darf auch bange Aengſtlichkeit
Ihm unſre Schwäche nicht verrathen!

Ariadne.

Wohlan! Ich bin bereit.
Du haſt mir höhern Muth gegeben;
In meiner Hand liegt Theſeus Leben
Dieß endet allen Streit!

Duett. Ja, ich fühl im Buſen hier
Der Begeiſtrung Flamme lodern.

Euphorbe.

Sieh, die Götter helfen dir
Auch vollführen, was ſie fodern.

Beide.

Dank Euch. Dank, ihr Unſichtbaren,
Die ihr jetzt mir (ihr) Muth verleiht!
Aus des Labyrinths Gefahren
Wird der edle Held befreit!

Subſcriptions-Anzeige.

Herr Cherubini hat von ſeiner neueſten großen Oper, die Abenceragen, die Partitur auf eigene Koſten im Stich herauszugeben beſchloſſen, und zum Ankauf derſelben für alle Muſik-Freunde- und Verleger den Weg der Subſcription eröffnet. Dieſe hat bereits angefangen, und dauert bis Oktober d. J. Der Preis eines Exemplars iſt für die Subſcribenten zwanzig Gulden W. W. ohne Speditionskoſten. Vom erſten November an wird der Preis des Werkes auf das Doppelte erhöht.

Wer auf 6 Exemplare ſubſcribirt, erhält das ſiebente unentgeldlich.

In Wien wird ſubſcribirt bei der k. k. Hofſängerinn Madame Milder im Trattnerhof, Stiege Nro. 2, im 2ten Stock.

Die Zahlung des Subſcriptions-Preiſes geſchieht erſt beim Empfang des Werkes.

Briefe wegen Subſcription ſind an die Comiſſionairinn poſtfrei zu ſenden.

Von dieſer Zeitſchrift wird jeden Sonnabend Nachmittags um vier Uhr ein ganzer Bogen ausgegeben. Man pränumerirt in Tendlers Buchhandlung am Graben im Trattnerhof mit 16 fl. ganzjährig, und 8 fl. halbjährig für jedes Exemplar auf Druckpapier. Auf ſchönem Median-Schreibpapier koſtet jedes Exemplar 24 fl. ganzjährig.

Nro. 32.

Wiener allgemeine musikalische Zeitung.

(Sonnabend den 7. August 1813.)

Ueber Balletmusik.

Die Aufführung des neuesten Ballets Aschenbrödl von Hrn. Düports Erfindung veranlaßte zwischen einem Freund der Musik, A—z, der sich für diese ihr gewidmete Zeitschrift lebhaft interessirt, und dem Redakteur der Letzteren ein Gespräch, das nicht sowohl wegen der darin enthaltenen Rechtfertigung des bisherigen Unterbleibens aller Rezensionen neuer Ballete, als auch aus dem vorzüglichen Grunde wörtlich zur allgemeinen Kenntniß des musikalischen Publikums gebracht zu werden verdient, weil es sich größtentheils mit der Untersuchung des absoluten Werthes der reinen Balletmusik und ihrer Nothwendigkeit zur Verdeutlichung mimisch-plastischer Vorstellungen beschäftigt. Es soll übrigens dieser Versuch nicht definitiv entscheiden, sondern nur als ein Anlaß und höchstens Beitrag zu einer deducirten Abhandlung über diesen wichtigen Gegenstand der musikalischen Aesthetik angesehen werden.

(Gespräch.)

A—z. Willkommen, lieber Freund! Heute habe ich wohl nicht darauf gerechnet, Sie im Theater zu treffen. So oft wir uns auch in der Oper sahen, so haben wir doch noch nie zusammen der Vorstellung eines Ballets beigewohnt. Ich bin beinahe versucht, zu glauben, daß auch Sie zu der kleinen Zahl der Antagonisten gehören, die ohne einem weiteren Grund, als ihren übertriebenen Eifer und Anhänglichkeit an innländische Künstler, sich dem Genuß von Düports herrlicher Kunst hartnäckig versagen oder daß Sie überhaupt Abneigung gegen Ballet-Musik oder wenigstens geringes Interesse dafür hegen.

d. Red. Keines von beiden. Obschon es mir ein doppeltes Vergnügen gewährt, wenn ich in dem bewunderten Künstler einen Sohn unseres deutschen Vaterlandes erkenne; so bin ich doch auch im entgegengesetzten Falle von keinem Vorurtheil eingenommen, und besitze gerade so viel Cosmopolitism, als die Kunst, welche kein Vaterland kennt, erfordert. Und was Ihre Besorgniß für meinen einseitigen Kunstsinn betrift, so thun Sie mir damit sehr Unrecht. Ich habe mir, nicht etwa aus sogenannter Amtspflicht, sondern wirklich aus warmer Theilnahme an jeglicher Musik-Produktion aus jedem Fache, mir noch keinen Genuß dieser Art versagt.

A—z. Wenn dem nun so ist, warum haben Sie denn bisher alle in diesem Jahre aufgeführten Ballete in Ihrer Zeitschrift mit Stillschweigen übergangen? Sie haben sich ja in dem Programm derselben zur Rezension der Ballete anheischig gemacht.

d. Red. Also daher Ihre Ueberraschung bei unserer heutigen Zusammenkunft? Dießmahl ließen schwächliche Voraussetzungen Sie sehr unbillig von einem Unternehmen urtheilen, das Sie sonst verdienter würdigten. Wahrlich es thut mir leid, daß uns der Zufall nicht schon früher bei solchen Vorstellungen zusammen gebracht hat. Ihre Aufforderung hätte mich eher veranlaßt, Ihnen ganz einfach zu erklären, warum unsere jetzigen Ballete kein Vorwurf einer kritischen Analyse seyn können.

A—z. Woran ich, mit Ihrer gütigen Erlaubniß, sehr zweifle; indem ich vom Gegentheil a priori und posteriori überzeugt bin. Düport ist ge-

wiß ein eben so vortrefflicher Tänzer, als großer Balletmeister; sein Barbier von Sevilla, der blöde Ritter, ja selbst die ländlichen Ballete: Das übel gehütete Mädchen u. a. sind Meisterstücke in ihrer Art. Er hat sich mit ihrem Arrangement ein bleibendes Denkmahl gesichert, und wird in diesen leben, wenn auch die Erinnerung an die flüchtige Schönheit seiner individuellen Darstellungen mit dem Hinscheiden seiner Zeitgenoßen verschwindet. Betrachten Sie selbst dieses neueste Produkt seines schöpferischen Geistes; und versagen Sie ihm, wenn Sie können, Ihre Bewunderung. Noch hat es kein Balletmeister gewagt, das paradoxe Problem zu lösen: Ein Ballet in die Scene zu setzen, ohne auch nur einen eigentlichen Tänzer oder eine Tänzerinn unter dem ihm zugewiesenen Personal zu zählen. Wie natürlich wußte Hr. Düport die Nothwendigkeit herbeizuführen, daß er und seine liebenswürdige Gattinn sich ausschließend mit dem Tanze beschäftigen, und zwanglos fortwährend auf der Bühne verweilen! Wie reichlich hat sein erfinderisches Genie durch die höchste Mannigfaltigkeit in Gruppirungen der — alles Tanzes unkundigen Coripheen den Mangel an Balletchören und größeren Tanzstücken ersetzt! Der tadelnde Kritiker mag wohl in Hrn. Düport Kunstwerken wenig Stoff zu pikkanten Rezensonen auffinden; doch biethen sie dem analysirenden Aesthetiker ein weites Feld zur Einsammlung und Zusammenstellung vielfältiger Schönheiten. Dieß haben auch schon alle inländischen und auch mehrere auswärtige Journale bei jeder Gelegenheit zum Ruhme des Erfinders erprobt.

d. Red. Lieber Freund! Ihr Eifer für den achtungswerthen Meisterkünstler führt Sie zu weit. Sie verkennen die Tendenz einer musikalischen Zeitschrift, wenn Sie in Anspruch nehmen, daß sie sich mit der mimisch dargestellten Handlung der Ballete beschäftige, die Wahrheit und Schönheit des Ausdrucks einzelner Empfindungen und Gefühle untersuche, und überhaupt den ästhetischen Werth des, dem Auge von der Bühne Dargestellten prüfe Das Ohr und der ihm entsprechende innere Sinn

ist es, dessen Grad der Befriedigung durch das Orchester bei einem Ballet der musikalische Rezensent zu würdigen hat; die Analogie der Empfindungen, welche durch beide Sinne zugleich erweckt werden, ist der Gegenstand seiner Kritik.

A—z. Nun wohlan! mein Herr Critikus, von dieser Seite werden Sie wohl auch nichts zu tadeln finden. Die Musik ist ja größtentheils aus der Oper beibehalten; und da Hr. Düport bei ihrer Zusammenstellung — die er, im Vorbeigehen gesagt, selbst bewirkt hat — die Momente der, als Oper dargestellten Handlung, mit derselben Musik auch im Ballet begleiten ließ, so ist gewiß die präsumirte Analogie über allen Zweifel erhaben. Ja! diese geht so weit, daß die Musik zum sichern Leitfaden dienen würde, wenn die Mimik der Tänzer und ihre Situation den angedeuteten Moment auch minder bestimmt ausspräche; indem sie, vermög einer deutlichen Reminiszenz an den, früher mit den entsprechenden Melodien verbundenen Text, beinahe zu einer conventionellen Sprache wird, die vor jedem Mißverstand sichert.

d. Red. Daran ist nichts zu bestreiten; und man muß gestehen, daß dieß ein entschiedener Vortheil für den Balletmeister, und die übrigen darstellenden Künstler ist. Allein eben diese unvermeidliche Reminiszenz, eben dieses Erwecken eines bestimmten Ganzes der Empfindungen durch schon bekannte Melodien erfordert die strengste Identität in der mimischen Darstellung. Sie erinnern sich, daß bei einigen neu erfundenen Scenen fremde Melodien aus — uns unbekannten französischen Opern eingelegt sind; ich glaube, daß diese Unbekanntheit für uns sehr vortheilhaft war; es dürfte uns sonst damit wohl eben so ergangen seyn, wie mit dem gewählten Thema aus Don Juan: La ci darem la mano zu einem Pas de deux. Mir wenigstens stand da der schändliche Wüstling lebhaft vor Augen, wie er eben im Begriff ist, ein argloses unschuldiges Mädchen durch Heuchelei der reinsten Gefühle zu verführen, und das schwache Geschöpf nach einem kurzen Kampf mit Ehre und Tugend in des

Verruchten Arme sinkt. Das Ideal zweier edlen, sympatisirenden Wesen entschwand ganz meiner Vorstellung.

A—z. Ich muß bekennen, mir ging es eben so. Das Versehen bei dieser Wahl eines Tonstücks ist nicht zu rechtfertigen. Doch, sehn Sie, wir befinden uns nun mit jenem griechischen Philosophen in dem gleichen Fall, der seinen — alle Bewegung in der Natur leugnenden Gegner bloß damit widerlegte, da er auf und ab ging, während dieser seinen Satz weitläufig demonstrirte. Sie bestreiten die Möglichkeit, unsere neuen Ballete von Seite der Musik kritisch zu beleuchten; und nun haben wir sie durch die That erwiesen.

d. Red. Wenn Sie den Auszug einer Opernmusik vermehrt mit allerlei andern gefälligen, ebenfalls schon vorhandenen Themen für Balletmusik, und unsere zum Theil allgemeinen, zum Theil speziellen Bemerkungen über die Wahl der Musikstücke für ein Kunsturtheil gelten lassen; so haben Sie Recht. Doch ist dann meine Ansicht in beiden Rücksichten von der Ihrigen sehr verschieden. In dem gegenwärtigen Fall, wo das Ballet (Aschenbrödel) genau nach der Oper, gleiches Nahmens, geformt ist, wäre es überflüßig, ja, aus den schon angeführten Gründen zweckwidrig, und dem Effekte nachtheilig gewesen, statt der schon geschaffenen eine neue Musik mit dem Sujet zu verbinden; es kann sich daher hier so wie in allen ähnlichen Fällen bloß um die Untersuchung der Angemessenheit gewählter Musikstücke zu den gegebenen Momenten, somit um die richtige Urtheilskraft und den Geschmack des Balletmeisters handeln, von dem diese Wahl allein abhängt, und dessen Einsicht es auch ferner überlassen bleibt, die Nüanzen des Tanzes und der mimischen Darstellung denselben anzupassen. Anders verhält es sich jedoch wenn der Balletmeister einen noch unbearbeiteten mythologischen Stoff, oder ein Gebilde seiner Phantasie in die Scene setzt, und ein Tonsetzer mit diesem — zur Verstärkung des Ausdrucks — sein musikalisches Gedicht (Composition) in Verbindung setzt, um so, mit jenem vereint, den Mangel der bestimmten, conventionellen Sprache, deren sie sich freiwillig begeben, durch Mimik, Gebärden- und natürliche Tonsprache, so wenig als möglich fühlbar zu machen. Hier haben wir nur einen Componisten vor uns, an den wir uns halten, und halten können, da sich nicht der Balletmeister nach ihm, sondern er sich nach dessen skizzirter Handlung richtet. Wir sehen was jener gethan, und wie dieser ihn unterstützt; wie er den Geist des Ganzen aufgefaßt, und in wie weit er ihn auszusprechen verstanden hat. Wir haben einen Maaßstab zur Prüfung seiner Leistungen; und nach solchen erhöhten Ansichten wird auch die Beurtheilung seines Werkes insbesondere nach fixen Grundsätzen möglich.

A—z. Sie lieben also selbstständige Balletmusik? Nun da haben Sie freilich viel Aergerniß an den heutigen Balleten nehmen müssen, und werden es auch wieder zu nehmen haben, wenn sich wirklich diese Kunstgenüße nach einiger Zeit erneuern. Wir haben uns mit Balletmusik-Compositionen, im buchstäblichen Sinne des Worts, schon durch Jahre beholfen, und werden es auch in Zukunft thun müssen. Der rasche Geist der Zeit zeigt sich auch in diesen Zweig der Kunst wirksam. Man hält es überflüßig die Componisten mit der Verfertigung von Balletmusiken durch Monate zu beschäftigen, und nach der in dieser Hinsicht angenommenen bequemen Sitte bedarf es nur weniger Wochen, um das Ideal des Balletmeisters zur vollendeten Wirklichkeit zu befördern.

d. Red. Sie erlauben sich abermahls eine unrichtige Folgerung, wenn Sie daraus, daß ich nur selbstständige Balletmusik für den Gegenstand eine gründliche Beurtheilung erkenne, schließen, ich sey für diese eingenommen. Wenn Sie mich nicht zu rasch verketzerten, so möchte ich mich vielmehr dagegen erklären, und behaupten: daß unter den verschiedenen Musik-Gattungen die Balletmusik auf der niedersten Stufe der Cultur stehe, und gemäß ihrer Bestimmung, auch mit Voraussetzung der vollendetsten Ausbildung, immer der mindest ausgezeichnete Zweig der Tonkunst bleibe und bleiben müsse; daß die Einschränkung des Componisten in diesem Fache bei weitem die

größte sey, und die Verschwendung von Ideen so wie die zur Bearbeitung des Ganzen erforderliche Mühe und Zeit mit der Größe und Dauer des aufgestellten Kunstwerkes außer allem Verhältniß stehe.

A—z. Halt! Halt! Freund. Sie setzen meine Toleranz auf eine harte Probe. Beinahe scheint es, als wollten Sie auf die gänzliche Verweisung der Balletmusik aus dem Gebiethe der Tonkunst antragen; und da muß ich im Nahmen der ganzen Kunstwelt, der die Beschränkung des Kunstgebiethes unmöglich gleichgültig seyn kann, da sie vielmehr nach dessen Erweiterung unermüdet strebt, gegen Sie in die Schranken treten. Wenn ich Ihnen auch zugebe, daß der Grad der Ausbildung dieser Musikgattung noch nicht bedeutend ist, — welches erst aus älteren Werken talentvoller Componisten zu erweisen wäre, — und wenn ich auch annehme, daß Sie mehr relativ auf reine Instrumental- dann Kirchen- und Opern-Musik als absolut über den Kulturstand der Balletmusik abgesprochen haben; so ist es doch sehr gewagt und es bedarf der evidentesten Ueberzeugnng aus den klarsten Prämissen, um mit sibyllischer Weisheit vorhinein dem größtmöglichsten Grad der Perfektibilität irgend einer Kunst zu bestimmen, und über den Werth derselben auf der präsumirten höchsten Stufe der Vollendung zu entscheiden.

(Beschluß folgt.)

Fräulein Marie Therese Paradis.

(Eine biographische Skizze.)

Ueber das Privat- und Künstlerleben dieser ausgezeichneten Virtuosinn haben in früherer so wie in neuerer Zeit inländische und auswärtige Journale Bruchstücke geliefert; was in diesen zerstreut angezeigt worden, haben wir mit sorgfältiger Wahl des Wesentlichen zu einem — eine vollständige gedrängte Uebersicht gewährenden Ganzen geordnet, und theilen nunmehr selbes unsern Lesern in der Ueberzeugung mit, daß ihnen diese Zusammenstellung alles dessen, was uns über die Erziehung und Ausbildung dieser berühmten vaterländischen Künstlerinn, dann über ihre Lebens-Epochen als Virtuosinn, Componistinn und Lehrerinn in Pianoforte-Spiel, theils aus den vorangeführten Quellen, theils aus mündlichen verbürgten Nachrichten bekannt geworden ist, gewiß willkommen seyn wird.

Fräulein Paradis, diese merkwürdige Künstlerinn unserer Vaterstadt, verlor schon im zweiten Jahre ihres Alters das Augenlicht, ohne daß ihre Aeltern die Ursache dieses Unglücks, welches sie ganz ohne vorhergegangener Krankheit traf, auch nur errathen konnten; es läßt sich nicht einmahl der Tag genau bestimmen, welcher es über sie brachte; denn nach und nach bemerkte man erst dadurch, daß sie sich überall anstieß, wenn sie ging, und daß sie alles, was man ihr zeigte, betasten mußte, um es zu erkennen, daß sie das Gesicht verloren hatte. Die Bestürzung der Aeltern über dieses Unglück ihres einzigen Kindes, läßt sich leicht vorstellen; es blieb kein Mittel unversucht, weder Arzt noch Marktschreier ungebraucht; mit Versuchen und Kuren wurde fortgesetzt bis in ihr sechzehntes Jahr; das Resultat davon war jedoch nichts anders, als unsägliche Schmerzen und Krankheiten; besonders wurde ihre Gesundheit gänzlich, und auf viele Jahre durch Mesmers unselige Kur des thierischen Magnetismus zerrüttet.

Bei allen diesen Leiden zeigte sie schon als Kind einen solchen Trieb zu Thätigkeit, daß man kaum Mittel finden konnte, sie genugsam zu beschäftigen; ihr Hang zur Geselligkeit machte ihr den Umgang mit andern Kindern zum Bedürfniß; sie suchte sie in allem nachzuahmen, wollte alles thun was sie thaten, hüpfte und sprang mit ihnen, spielte ihre Spiele, lief Stiegen auf und ab, kletterte sogar, da sie damahls in einem Garten wohnten, auf Bäume u. s. w., und da ihre Wißbegierde sie antrieb alles kennen zu lernen, betastete sie alles,

und ließ sich alles erklären, wodurch sie denn sehr viele Kenntnisse erlangte, so daß ihre Jugendfreunde oft ihrer Blindheit vergaßen, und in allem sich bey ihr Raths erholten. Ihr würdiger Vater (damahls Hoffekretär, nachher Regierungsrath) benutzte ihren Eifer, und that immer mehr und mehr, ihr Gedächtniß zu schärfen, und ihren Geist auszubilden; er ließ ihr schon vom fünften Jahre an viele Fabeln von Lichtwer, Gellert u. a. auswendig lernen, die sie mit Enthusiasmus deklamirte; da einige ihrer jungen Gespielinnen, die im Hause wohnten, Klavier spielen lernten, zeigte sie so viel Lust Musik zu lernen, daß man ihr ein Spinnet kaufte, und ihr im siebten Jahre einen geringen Meister gab, um einen Versuch zu machen, ob sie im Stande wäre, in dieser Kunst etwas zu leisten; nach einem Monathe hatte sie ihren Meister schon so weit erreicht, daß er nicht mehr Genüge leisten konnte. Hierauf bekam sie einen Organisten, Nahmens Fuchs, und einen Flügel, wo sie dann schon große Fortschritte machte. Zur Ausfüllung der Zwischenstunden lehrte sie ihre Frau Mutter vielfältige weibliche Handarbeiten. Auch hielt man ihr Meister für Religion, Buchstabieren, Rechnen (durch dazu bestimmte Tafeln) Historie, biblische Geschichte, Geographie (vermittelst Landkarten welche für das Gefühl zubereitet waren). Nach etwa drei Jahren bekam sie einen tüchtigen Claviermeister, Nahmens Richter, ein Holländer, der zugleich Componist war; unter ihm spielte sie die Werke eines Mittel, Graun, Christian und Emanuel Bach, von welchem letztern sie alle Conzerte spielte, und dadurch allmählich eine außerordentliche Fertigkeit im Vortrage gewann; auch gab ihr dieser Meister so viel Begriffe von der Harmonie als ohne Notenkenntniß nur immer möglich war. Schon zu Fuchsens Zeiten hatte sie angefangen, Orgel zu spielen, und spielte nach und nach beinah in allen Kirchen in der Stadt und den Vorstädten Wiens. So spielte sie öfters Conzerte bei dem ehemahligen Cecilienfeste in der St. Stephanskirche; als sie einstens ein großes Orgelconzert in der Augustinerkirche beim Erinnerungsfeste der

Schlacht von Planian spielte (es war das Stabat mater von Pergolesi, wobei sie zugleich den ersten Sopran-Part vortrug) hörte sie weil. Ihre Majestät die Kaiserinn Maria Theresia, mit so vielem Wohlgefallen, daß sie ihr eine Pension von 200 fl. mit dem Versprechen zusicherte auch weiter für sie zu sorgen; in der That nahm diese große Kaiserinn bis zu ihrem zu frühen Absterben sie in besonderen Schutz.

Singen lernte sie von dem ersten k. k. Kapellmeister Herrn Salieri, und noch einige Zeit nachher von dem als königl. Preuß. Kapellmeister kürzlich verstorbenen Hrn. Righini. Nebstdem daß sie so oft in Kirchen die Orgel spielte, sang sie auch mit einer sehr klaren und vollen, ganz für die Kirche geeigneten Stimme sehr viele Motetten. Als endlich die Entstehung der Pianoforte die bekielten Flügel verdrängte, und mit dieser Erscheinung auch der Vortrag auf dem Claviere eine andere Wendung nahm, erhielt sie zum Lehrer den k. k. Kapellmeister Hrn. Kozeluch, durch welchen ihr Spiel jene Zartheit, Biegsamkeit, Deutlichkeit und Anmuth gewann, wodurch sie so viele Bewunderung erhielt, und der Ruf ihrer Kunst sich in der Welt verbreitete. Nachdem sie sich durch Studium und Fleiß endlich selbst zur Meisterinn mit eigenem Geschmack und Karakter ausgebildet hatte, gestand sie freimüthig, daß sie das Seelenvolle im Vortrage nur ihm, und der Gesanglehre des Hrn. Salieri zu verdanken habe.

Da die Musik, wie alle andere Künste und Wissenschaften nirgends ausschließlich ihren Sitz hat, und ihrer Tempel so viele sind, und da überdieß zu hoffen war, daß eine Reise nach den vornehmsten Höfen von Europa vielleicht auch die, durch ihr unglückliches Schicksal so vermehrte Bedürfnisse in etwas erleichtern könnte, so gab ihr Vater den Vorstellungen vieler Kunstfreunde des Inn- und Auslandes, so wie auch ihren eigenen Wünschen nach, und sie unternahm in Begleitung ihrer geistreichen, thätigen Mutter eine große Reise. Sie besuchte alle damahlige Höfe von Deutschland, hielt sich sieben Mona-

te in Paris, und fünf Monathe in London auf. Ihre Reise war ungleich merkwürdiger als die gewöhnlichen Künstlerreisen zu seyn pflegen; überall wohin sie kam, wurde in öffentlichen Blättern so viel zu ihrem Lobe geschrieben, daß man sie aller Orten mit gespannter Neugierde erwartete; ihr Schicksal, ihre ungezwungene Art, und, wo man sie näher kennen lernte, ihr Herz und Geist, ihr Talent, alles war interessant; Künstler und Gelehrte suchten sie auf, wollten sie kennen lernen. Sie hatte auf diese Art vielfältigen Umgang mit den größten damahligen Musikkünstlern, als Kittel, Schweitzer, Emanuel Bach ꝛc. — Eben so mit Dichtern und Gelehrten, als: Jerusalem, Spalding, Zollikofer, Lavater, Franklin, Klopstock, Weiße, Pfeffel, Meißner, Bürger, Geßner u. s. w.; wie das alles aus ihrem sehr interessanten Stammbuche zu ersehen ist. Zu Paris spielte sie jeden zweiten Tag ein Conzert während der Quinzaine im Concert spirituel, ein Saal welcher 6000 Menschen hielt. Unter so vielen Bemerkungen welche in öffentlichen Blättern von ihr zu Paris herauskamen, sagt auch ein Tagsblatt folgendes nach ihrem ersten Auftritt im Concert spirituel: — »Mlle. Paradis, aveugle depuis »l'age de deux ans, a touchè un Concert de »clavecin; il faut l'avoir entendue pour se faire »une idée du tact, de la précision, de la vo»lubilitè et de la nettetè de son jeu. Jusqu'à »présent on a cru que le clavecin étoit un in»strument qui ne pouvoit faire aucun effet dans »une salle aussi vaste que celle du Concert. »Mlle. Paradis est la premiere qui en ait tiré »un parti tel, qu'on n'a perdu aucune note de »son Concert, et qu'on a été surpris des nuan»ces de forte et de piano que cet instrument »sembloit ne pouvoir comporter: Elle a été »applaudie avec transport et les applaudisse»mens ont redoublé, lorsqu' après son Concert, »elle a paru dans une loge; etc. — —«. (Im Journal de Paris vom 24. April 1784, findet sich eine Skizze ihrer Lebensgeschichte und ihren verschiedenen Geschicklichkeiten.) Man findet unter ihren Papieren noch einen Brief welchen der k. k. Kapellmeister Hr. Salieri, der sich damahls, als sie zum erstenmahl spielte, in Paris befand, wo er die so beliebte Oper les Danaides fürs dortige Theater componirte, an ihren Herrn Vater geschrieben hatte, welcher genugsam beweißt mit welch ausserordentlich enthusiastischem Beifall ihr Spiel aufgenommen wurde; auch bewieß man ihr in einer öffentlichen Schrift eine Ehre, welche die französische Nation selten einem Ausländer zugestehet. Es wird nämlich gesagt: Mlle. Paradis est la seule Artiste, dont notre Nation ne puisse pas se glorifier. Mercure de France Nro. 17—24 Avril 1784 pag. 176. Es ist bemerkenswerth, daß die Kozeluchschen Conzerte viel mehr Beifall fanden, ohngeachtet der Meister damahls noch nicht daselbst bekannt war, als die Haydenschen und Mozartischen, und daß so oft sie eines von diesen, oder ein anderes spielte, man immer wieder eins von Kozeluch verlangte. In ihrer Akademie bei Hofe zu Versailles, sang die Königinn selbst eine Arie. Der Aufenthalt in Paris, wo sie sieben Monathe blieb, war ihr sehr angenehm, man begegnete ihr nicht allein in Gesellschaften, sondern auch im Publikum, und selbst auf der Strasse mit vieler Auszeichnung, so daß die gefällige Artigkeit und der lebhafte Beifall der Franzosen, ihr höchst contrastirend mit dem stillen, kalten Ernste der Engländer erschien, zu welchen sie von hieraus reiste.

In London genoß sie wenig Gesundheit, die feuchte dicke Luft, (sie war im November angekommen) die vielen Nebel, der abscheuliche Steinkohlendampf, der viele starke Thee mit Butterbrot, wirkten übel auf ihre, durch so mancherlei Kuren geschwächte Nerven, auch wollte auf die Artigkeit der Pariser, die finstere Art der Engländer nicht gut zu ihrem geselligen Frohsinne passen; obgleich sie mit der Liberalität der Letzteren noch mehr als mit jener der Franzosen zufrieden zu seyn Ursache hatte. Sie gab mehrere öffentliche Conzerte daselbst; überdieß spielte sie im Kabinet, wo nur der König die Königinn und königliche Familie versammelt waren. Das Orchester war nur schwach besetzt, bestand aber durchgängig aus

ausgezeichneten Künstlern. Wegen der großen Vorliebe des Königs für Händelsche Musik, trug sie verschiedene Stücke dieses Meisters, worunter einige der ausgearbeitesten und schwersten Fugen waren, die sie erst da einstudirte, mit vielem Beifall vor. Sie bewunderte bei dieser Gelegenheit die patriarchalische Sitte dieser hohen Familie, die Königinn hatte eine Prinzessinn auf dem Schooße, und auch der König nahm zuweilen ein Kind auf den Arm und liebkoste es, die erwachsenen Prinzen und Prinzessinnen servirten den Thee. Bei den Kronprinzen spielte sie in der Nacht um 2 Uhr, worauf ein großes sehr munteres Soupée folgte, bei welchem sich nebst den Personen seines Hofstaats die angesehensten Tonkünstler: der Musikdirektor Cramer (Vater des so beliebten Künstler und Compositeur fürs Pianoforte) ein ausgezeichneter Violinspieler, Abel, Fischer und mehrere andere befanden.

(Beschluß folgt.)

Pedrillo, die mehr Schauspielerinn als Sängerinn war, bei weitem übertroffen; auch in Hinsicht des Spieles gelangen ihr die Schreckens-Momente ganz vorzüglich; nur in der Scene, wo sie die Eitelkeit ihres Geschlechtes personifiziren sollte, hat sie jene Königinn der Koketterie nicht erreicht. Den Part Emelinens trug sie mit dem innigsten Gefühl, mit dem zartesten Ausdruck und mit erhabener Simplicität durchaus meisterlich vor. Dieses, vereint mit der Wahrheit, womit sie jene beklagenswerthe Schwärmerinn darstellte, machte sie den Sieg über alle Herzen, und den Triumph ihrer Kunst in dieser Rolle feiern. Das enthusiasmirte Publikum bezeigte ihr bei jeder Scene den lautesten Beifall; und rief sie am Schluße einstimmig hervor. Dieselbe Auszeichnung wurde ihr auch an jenem Abend (am 31. July) zu Theil, als sie in Johann von Paris als Prinzessinn von Navarra zum letzten Mahle diese Bühne betrat. Ihr vielseitiges Talent hat sich in den gegebenen mannigfaltigen Debüts die Achtung aller Musikfreunde erworben, welche sich stets des Vergnügens froh erinnern werden, das ihre Kunst reichlich gewährte.

Madame Grünbaum's letzte Gastrolle.

Während Mad. Grünbaum auf der k. k. Hofopernbühne die schon früher angezeigten Gastrollen wiederholt gab, trat sie wechselweise mehrmahls im Theater an der Wien als Marie in Gretry's Raul Blaubart auf; und erschien zuletzt nochmahls auf ersterer Bühne als Emeline in Weigls Schweizerfamilie. Nach der schon gegebenen Analyse von Mad. Grünbaum's Sänger-Talent glauben wir uns auf die, gewiß vielsagende Bemerkung beschränken zu dürfen, daß sie in diesen beiden Rollen den gewagten Vergleich mit ihren beliebten Vorgängerinnen (Mad. Pedrillo, geborne Eigensatz, und Mad. Milder) ganz zu ihrem Vortheil bestand, und besonders in Letzterer das Publikum zur Begeisterung entzückte. Als Marie hat sie im Gesange — der übrigens minder dankbar als schwierig ist, — Mad.

Kleinigkeiten, musikalische Gegenstände betreffend.

Ueber Beurtheilung musikalischer Kunstwerke.

(Beschluß.)

Mehrere Nebenumstände können die Wirkung eines großen Tonstücks schwächen, oder gar vernichten, wo nicht für ein ganzes Auditorium, doch für einzelne Zuhörer. Und ist denn das laute Urtheil über ein Kunstwerk immer das Urtheil des ganzen Auditoriums?? Nehmen wir an, das Werk würde in einem öffentlichen Conzerte gegeben. Schon die Zerstreuung, die in einer zahlreichen vermischten Gesellschaft nicht fehlen kann, der Mangel einer, bei

einer Menge Menschen, die nicht stundenlang als Bildsäulen stehen können, nicht zu fordernden, für den vollen Genuß eines musikalischen Kunstwerks aber unumgänglich nothwendigen, ungestörten Stille, — (in einem Gedicht, in einem Gemählde kann der feinste Zug, der feinste Pinselstrich von Bedeutung, ward er beim ersten Ueberblick verloren, zurückgerufen, nachgeholt werden, denn das Werk bleibt dargestellt stehen: nicht so beim Tonstück; das Ganze muß von neuem dargestellt werden, wenn ein Zug verloren gegangen, nicht aufgefaßt worden ist; —) der Verdruß, oft indiscrete zuweilen selbst ungezogene Nachbarn zu haben, die keinesweges zuhören, sondern sich hören zu lassen, in den Conzertsaal gekommen zu seyn scheinen, Grimassen ꝛc. im Orchester u. s. w. — Alles dieses stört, verdirbt die Stimmung des Hörers, und schwächt oder vernichtet die möglichst beste Wirkung des Kunstwerkes. Wer ist so sehr Herr seiner selbst, um alles, was vor, neben und hinter ihm vorgeht, nicht zu beahnden, nicht zu beachten! Und dessen ist zuweilen mehr als zu viel! —

Bleiben wir bei dem Falle, das Tonstück werde im Conzert gegeben, so wird hier — wenn es nicht die ganze fürs Conzert bestimmte Zeit ausfüllt, in Ansehung der Wahl und Anordnung der Nebenstücke, oft manche bedeutende, auffallende Unschicklichkeit begangen, die der Wirkung des Hauptstückes zum äußersten Nachtheil gereicht, wenn z. B. Stücke von ganz heterogenem Charakter unmittelbar vor oder nach demselben gegeben werden u. s. w. —

Ich glaube das wenige, was hier gesagt worden, und was der eingeschränkte Raum dieser Blätter über vorliegenden Gegenstand zu sagen erlaubt, wird hinreichend seyn, der Behauptung einigen Grund zu geben: daß beim Urtheil über Kunstwerke man dem Tonkünstler die meiste Discretion, Ueberlegung, Schonung angedeihen lassen müssen, weil er für die Wirkung seines Kunstwerks nicht unbedingt entstehen kann, sondern unzählige theils in der Sache selbst, theils in Nebenumständen gegründete Ursachen eintreten können, welche die bezweckte Wirkung schwächen oder wohl gar zerstören können.

Rechnen wir noch dazu, daß der Tonkünstler nicht zum Verstande, sondern nur zum Herzen sprechen kann, daß die Wirksamkeit dieser Sprache gradweise so verschieden seyn muß, wie die Gefühle, die Empfänglichkeit, die Reizbarkeit derer, auf welche sie wirken soll, verschieden sind, so wird jene Discretion, jene Schonung noch mehr zur Pflicht. Die Werke der Tonkunst beschäftigen zwar den Verstand, und gewähren ihm Genuß, indem er die einzelnen Theile zergliedert, die Zusammensetzung derselben zu einem Ganzen betrachtet, einzelne Schönheiten zu einem regelmäßigen schönen Ganzen vereinigt, die Mittel, welche die Kunst an die Hand gibt, zur Erreichung eines bistimmten Zweckes angewandt, verbunden sieht; doch dies war Streben des Künstlers zum Zweck, nicht der Zweck selbst: dieser war Wirkung aufs Herz des Hörers, nicht auf den Verstand des Kritikers. Eben hierin liegt ein Hauptunterschied der neuen — nicht neuesten — Musik von der ältern, bei welcher das Prunken, das Parademachen mit scholastischer Kunstgelahrtheit des Wettrennens der Tonkünstler war. Dieß im Vorbeigehen. Zu einer andern Zeit, vielleicht an einem andern Ort mehr über diesen keinesweges uninteressanten Gegenstand. Ueberhaupt möchte ich gerne noch manches über die Wirksamkeit der Tonkunst sagen; allein, welche Tendenz hat jetzt diese Kunst? Politische? Religiöse? Moralische? Oder Sinnenschwelgerei? Ich weiß es nicht. Vielleicht wäre auch dieß einer nähern Untersuchung und ernstlichen Betrachtung werth.

Von dieser Zeitschrift wird jeden Sonnabend Nachmittags um vier Uhr ein ganzer Bogen ausgegeben. Man pränumerirt in Tendlers Buchhandlung am Graben im Trattnerhof mit 16 fl. ganzjährig, und 8 fl. halbjährig für jedes Exemplar auf Druckpapier. Auf schönem Median Schreibpapier kostet jedes Exemplar 24 fl. ganzjährig.

Nro. 33.

Wiener allgemeine musikalische Zeitung.

(Sonnabend den 14. August 1813.)

Fräulein Marie Thereſe Paradis.

Eine biographiſche Skizze.

(Beſchluß.)

In der S. James's Chronicle vom 19. Februar 1785 findet man eine ſehr intereſſante Beſchreibung von Fräulein Paradis in Betreff ihrer Talente, ihrer Erziehung ihrer Leiden in der Mesmerſchen Cur, und ihrer Reiſe. Auch gab der gelehrte Doctor Burney, eine Notiz über ſie ſammt der von Pfeffel auf ſie verfertigten allegoriſchen Cantate (Ich war ein kleines Würmchen ꝛc.) metriſch überſetzt, heraus.

Nach einem Aufenthalte von fünf Monathen reiſte ſie aus England ab, landete zu Oſtende, ging nach Brüßel, wo ſie von Ihre Königl. Hoheit der Erzherzoginn Chriſtine ſehr gnädig aufgenommen wurde, von wo aus ſie noch alle übrigen Höfe von Deutſchland beſuchte, und endlich nach einer Reiſe von zwei Jahr und acht Monathen wieder in ihr Vaterland zurückkehrte. Sie verſichert, daß es ihr immer am beſten in Deutſchland gefallen habe, und zwar vorzüglich in Göttingen, Braunſchweig, Hanover, Hamburg, Berlin, Leipzig, Dresden, Meinungen, Gotha und überhaupt in Ober- und Niederſachſen, um der warmen Liebe und Theilnahme willen, mit welcher man ſie da aller Orten empfing, und welche ſich beim Abſchied überall in der innigſten, von Thränen begleiteten Rührung ungeheuchelt ausſprach. Auf ihrer Reiſe hatte ſie das Gelübde gethan, nach ihrer Zurückkunft ein Conzert zum Vortheil der Wittwen-Societät zu geben, welches auch im Advent geſchah. So befremdend es ſcheinen muß, daß es einer Künſtlerinn, welche einen großen Theil von Europa durchreiſt hatte, für ein Gelübde galt, in ihrer Vaterſtadt öffentlich aufzutreten, ſo mag die doch Wahrheit dieſer Behauptung als ein Beweis ihrer allzugroßen Beſcheidenheit gelten. Nie machte Jemand weniger aus ſich ſelbſt als ſie; ſie war von jeher ſo wenig mit ſich ſelbſt zufrieden, daß ſie oft eben ſo ſehr über den ihr ertheilten Beifall ſtaunte, als diejenigen, die ihr ihn gaben, ſich über ihr Talent verwunderten. „Wenn ich, ſagte ſie öfters, in der Fremde irgendwo nicht recht gefallen ſollte, ſo bringt man mein Schickſal in Anſchlag, und in dieſer Rückſicht gelingt mir's eher, meine Zuhörer zu befriedigen; in meiner Vaterſtadt aber, wo man mich gewohnt iſt, wird man mich ſtrenger beurtheilen; zudem las man während meiner Reiſe ſo viel in öffentlichen Blättern von mir, daß man beinah das Unmögliche von mir fodern wird.“ Allein ihre Beſcheidenheit wurde durch den lauteſten Beifall belohnt, man fand, daß ſie in Stärke, Präziſion und Geſchmack noch ſehr zugenommen hatte, welches auch theils aus ihrem öftern öffentlichen Spiel, theils dadurch, daß ſie die meiſten und berühmteſten Künſtler und Orcheſter jener Zeit gehört hatte, ſehr natürlich zu erklären iſt.

Bald nachher fing ſich eine neue Epoche ihrer muſikaliſchen Laufbahn an. Des Produzirens müde, beſchäftigte ſie ſich nun ernſtlicher mit der höhern Muſik und beſonders mit dem Satze, ſie arbeitet viel mit Hrn. Kapellmeiſter Fribert und dem verſtorbenen Hieſinger, einem zwar wenig bekannten, aber ſehr geſchickten Mann. im Fache des

Stimmensatzes, dem sie auch ihre ersten Werke zum Aufschreiben dictirte; endlich studierte sie noch einige Zeit unter dem Hrn. Abt Vogler.

Da sie ehemahls alles nur nach dem Gehöre, nämlich durch Vorspielen auf dem Clavier, oder auch nur auf einer Geige (besonders auf ihrer Reise) lernen mußte, so seufzte sie oft nach einem Mittel die Musikschrift kennen zu lernen. Ihr Vater gab sich alle Mühe, jemand zu finden, der diesen Wunsch einigermaßen befriedigen könnte; die Art, wie die Musikschrift im Blindeninstitute zu Paris angenommen ist, war ihr zu einseitig, zu beschwerlich und nicht zureichend *). Endlich glückte es nach verschiedenen andern Versuchen ihrem Freund Hrn. Riedinger, der sie durch die letzten acht Monathe auf ihrer Reise begleitet hatte, eine aus mehrartigen kleinen Zapfchen bestehende ganz eigenthümliche von der gebrauchlichen durchaus verschiedene Noten-, oder besser zu sagen, Zeichenschrift zu erfinden, worin die Töne ihren Werth und ihre Benennung von ihrer Gestalt erhalten, und zur Tonsprache auf hölzernen Tafeln, voll kleiner Löcher mit erhabenen fünf-linigten Notensystem, geordnet werden **).

Schon auf ihren Reisen componirte sie mehrere deutsche Lieder, wovon Hr. Breitkopf (Vater) zwölf zu Leipzig herausgab; zu Hause verfertigte

*) Man drückt durch verschiedene Werkzeuge die Noten in ihrer eigentlichen Gestalt auf Kartenpapier aus, so daß sie auf der einen Seite erhaben liegen, und fürs Anfühlen geeignet sind; da aber die viele Striche und Querstriche, sammt so manchen andern Kleinigkeiten, sehr verwirrend für das Gefühl sind, auch außer den vielen, hiezu nöthigen Werkzeugen, ein Mann zu dieser Einprägung erfordert wird, welches nur bei einem Institute seyn kann, auch überdieß der Blinde seine eigenen Gedanken nicht realisiren d. i. nicht selbst setzen kann, so war hierauf gar nicht zu denken.

**) Diese Schrift findet sich umständlich beschrieben und im Stiche abgebildet in der Leipziger allgem. musikal. Zeitung (31. Octob. 1810. Nro. 57.)

sie mehrere kleine Gelegenheitskantaten mit Chören bei Freundschaftsfesten; zwölf kleine italienische Lieder hat sie noch in Manuscript; Bürgers Leonore gab sie selbst auf Pränumeration heraus. Ein großes Melodram, Ariadne und Bachus, welches sie für junge Freunde schrieb, und in ihrem Hause oft aufführen ließ, zeigt einen unerschöpflichen Reichthum an Ideen; Mozart fand so viel Wohlgefallen daran, daß er bei jeder Aufführung zugegen war, und immer bei ihr am Claviere saß. Dieses Stück wurde bei der Ankunft weil. Sr. Majestät des Kaisers Leopold, im Schlosse zu Laxenburg, und einige Tage nachher, hier im Burgtheater (zum ersten Mahle am 6. July 1791.) mit großem Beifall aufgeführt.

Eine ländliche Oper welche für gleichen Zweck geschrieben ward, der Schulkandidat, wurde bei Hrn. Marinelli in der Leopoldstadt aufgeführt. Herr Baron von Baczco, ihr Schicksals-Gefährte und Gelehrter zu Königsberg in Preußen, überschickte ihr ein, ihr dedizirtes Bändchen seiner Opern mit dem Wunsche das sie eine derselben in Musik setzen möchte; sie wählte Rinaldo und Alzina eine große Zauberoper mit Finale und vielen Chören, welche beinah zu reich an Musik ist; diese wurde in Prag aufgeführt. Noch hat sie, schon in Stimmen gesetzt, eine große militärische Oper mit Finalen und vielen Chören liegen, wozu Hr. Lor. Otterwolf das Gedicht geschrieben hat. Eben so zwei andre ländliche Opern fur ihrem Privatgebrauch, welche jedoch nicht in Stimmen gesetzt sind.

Auf den Tod des letzten Königs von Frankreich schrieb sie, aus früherer Verehrung dieser ihr so bekannten erlauchten Familie, eine große Trauerkantate, unter dem Titel: Deutsches Monument auf Ludwig den Unglücklichen; anfänglich nur für ihren häuslichen Zirkel bestimmt gab sie dem Wunsche vielen großen Zuhörer nach sie zu instrumentiren, und führte sie am ersten Jahrstage seines Todes im Redoutensaale zu großer Rührung des auserlesensten Auditoriums auf. Sie ist zugleich die erste die auf diese Art, eine öffent-

liche Aufführung zu einem wohlthätigen Zwecke gab, indem sie die sehr ansehnliche Einnahme für die Wittwen und Waisen der Wiener-Bezirksregimenter des damahligen Krieges bestimmte. Auch gab sie eine Clavierſonnate mit Begleitung einer Violine und Baß heraus, wie auch Variazionen dem Hrn. Abt Vogler dedizirt; überdieß hat sie noch im Manuscript liegen Bürgers Ballade: die Pfarrerstochter von Taubenhain, zwei Clavierconzerte, mehrere Phantaſien, Variazionen ꝛc.

Durch den Verluſt ihres innigeliebten Vaters, bestimmte sie sich fest zur dritten Epoche ihrer muſikaliſchen Laufbahn, sie unterließ auch das Componiren, so wie sie schon früher dem öffentlichen Clavierſpiele entſagt hatte, und widmete sich ganz dem Unterrichte; und auch in dieſer dritten Epoche erſcheint sie bewunderungswürdig. Es wird manchen unglaublich ſcheinen, daß ein, des Augenlichts beraubtes Frauenzimmer im Stande iſt, Lehrlinge, welche keine Idee von Muſik haben, in dieſer Kunſt ſo weit zu bringen, daß ſie nicht allein mit aller Fertigkeit, Anmuth und Empfindung in der ſchulgerechteſten Applikatur ſpielen, ſondern auch alles vom Blatte weg ſpielen lernen. Von der Wahrheit dieſer Behauptung kann ſich Jedermann überzeugen, wer ſich die Erlaubniß erbittet, den muſikaliſchen Uebungen beizuwohnen, welche alle Sonntage Abends im Advent und in der Faſten in ihrer Wohnung gehalten werden: Man wird hier Schülerinnen von ſieben Jahren an bis in das fünfzehnte, in allen Abſtufungen der Geſchicklichkeit, bis zur Vollkommenheit hören, und nicht nur allein auf dem Pianoforte ſondern auch im Geſange. Wir können dieſe kleinen Akademien als ein eben ſo genußreiches Vergnügen als intereſſantes Schauſpiel allen Muſikfreunden empfehlen; von all ihren Schülerinnen um die Wette geliebt, beeifern ſich alle um die Wette ihrer Meiſterinn Freude und ſich Ehre zu machen, ja man wird nicht ſelten von einem ſehr jungen Frauenzimmerchen bis zum Erſtaunen überraſcht; aber auch nur der eiſerne Fleiß, die beiſpielloſe Geduld, und die unbegrenzte Kunſtliebe einer Paradis iſt im Stande, ſo vortreffliche Zöglinge zu bilden. Ihre Lehrart iſt beſonders merkwürdig: ſie hat alle Noten und muſikaliſche Zeichen, ſo wie man ſie ſchreibt, ſchwarz und erhaben auf kleinen Karten, und indem ſie mit dieſen Karten mit den Kindern ſpielt, lehrt ſie ihnen in ſehr kurzer Zeit alle muſikaliſche Zeichen kennen, nun folgt eine kleine Schule von einem Dutzend Beiſpielen, dann eine etwa größere als Einleitung nach welcher die Schülerinnen ſchon im Stande ſind die Schule des Pariſer Conſervatoriums einzuſtudiren, und es laſſen ſich, wenn ſie noch einige Jahre ſo fort arbeitet, ſehr ſchöne Früchte von ihrer Schule erwarten.

Correſpondenz-Nachrichten.

Brünn. Am 12. July hatten wir das Vergnügen in unſerm Theater Catels Oper: die vornehmen Wirthe zum erſtenmahl zu hören. Sie gefiel wegen ihrer gefälligen, leicht faßlichen Muſik und der guten Ausführung im Allgemeinen ſehr gut auch hat die Direktion für die Ergötzung des Auges durch neues, geſchmackvolles Coſtum, und eine neue Dekoration im erſten Akt geſorgt. Strenge Muſikkenner hat indeß dieſe Oper nicht ganz befriedigt. Was ſie in den beiden erſten Akten vernahmen, ließ ſie im dritten noch mehrere und intereſſantere Geſangſtücke, beſonders aber ein, dem Ganzen angemeſſenes Finale erwarten; ſie fanden ſich daher unangenehm überraſcht, als ſie dieſen Akt faſt ganz zum Schauſpiel werden ſahen, und er mit einem unbedeutenden Schlußchor endete. — Mad. Braun leiſtete in der Rolle der Pauline alles, was ſich von ihrem ausgezeichneten muſikaliſchen Talente fordern ließ. Schade, daß dieſe brave Sängerinn, welche eine ſehr reine, wohlklingende Stimme und viele Kunſtfertigkeit beſitzt, zu wenig Schauſpielerinn

)(2

ist; sie würde bei mehrerer Ausbildung von dieser Seite eine vollendete Künstlerinn seyn. Herr Schreinzer, welcher den Marquis von Ravannes gab, hat zur guten Aufnahme dieser Oper sehr viel beigetragen. Er ist ein vortrefflicher Baßsänger, mit einer umfassenden, vollen, und dabei sehr geschmeidigen Stimme; nur sind die Verzierungen seines Gesanges zu häufig, die Formaten zu lang, und manchmahl unpassend; auch würde er in dieser Rolle noch besser gefallen haben, wenn er unter der Maske eines Gastwirths die höhere Bildung, und den feinen Anstand eines Marquis hätte hervorschimmern lassen. Dieser kleinen Mängel ungeachtet bleibt indeß Hr. Schreinzer immer ein sehr schätzbares Mitglied dieser Bühne. Die minder bedeutenden Rollen des Gastwirths zur Vorsehung, seiner Tochter, des Brigadiers und des Gouverneurs waren durch Mlle. Unzelmann, Hrn. Schickaneder, Seicher und Metzger gut besetzt. Das Orchester, welches unter der neuen Direktion ungemein an Güte zugenommen hat, verdient alles Lob; Hr. Reger hat das Flöten-Solo des einen Zwischen-Akts sehr richtig und mit Ausdruck vorgetragen.

Am 25. July hat der reisende junge Flötenspieler Hr. Johann Wolfram im hiesigen Redoutensaale Conzert gegeben. Wir fanden den Charakter seines Spieles ganz so, wie sie selben schon im Nro. 23. dieser Zeitschrift beschrieben haben. Er spielte auch hier Bayers Conzert, und Variationen von Dreßler. Außer einer alten Ouverture von einen unbekannten Meister bekamen wir bei dieser Gelegenheit Haydn's herrliches Duett aus der Schöpfung: Holde Gattinn! u. s. w. zu hören. Hr. Schreinzer und seine neunjährige Tochter haben sich in den Vortrag desselben getheilt. Er bewährte sich darin neuerdings als ein vortrefflicher Sänger. Auch sein Töchterchen leistete alles, was sich von ihrer zarten Jugend erwarten ließ: sie zeigte nämlich viele glückliche Anlagen zu einer guten Sängerinn. Doch würden wir es Hr. Schreinzer mehr Dank gewußt haben, wenn er sich eine ausgebildete Sängerinn zur Eva gewählt, und uns mehr Haydn's klassische Musik, als die Kunstfertigkeit seines Töchterchens hätte bewundern lassen.

Am 2. August hörten wir die Oper: Soliman, oder die drei Sultaninnen. Sie wurde so kalt aufgenommen, wie es allen Opern zu ergehen pflegt, welche schon veraltet sind. In Hinsicht auf ihre Darstellung beschränke ich meine Bemerkungen nur auf die vorzüglichsten Rollen. Hr. Schreinzer als Sultan, und Mad. Braun als Elmire rechtfertigten das Vertrauen, das man bei jeder Rolle in sie zu setzen gewohnt ist; Mlle. Unzelmann gab die schlaue Marianne ganz in dem Geist dieser Rolle, und gefiel allgemein. Sie hat zwar ihre Ausbildung im Gesange noch bei weitem nicht vollendet, doch hat sie schon während ihres Hierseyns merkliche Fortschritte in dieser Kunst gemacht, und berechtigt zu schönen Hoffnungen. Die Chöre der Odaliken hätten besser gehen können; auch ließ sich unser sonst braves Orchester einige Verirrungen zu Schulden kommen, besonders bei der Tafelmusik die dem Sultan gemacht wird. Marianne konnte daher dießmahl mit doppeltem Rechte sagen: „Fort mit dem abscheulichen Geheule!“ Die Direktion hat übrigens auch bei dieser Gelegenheit in dem neuen Costüm und einigen neuen Dekorationen ihre große Liberalität bewiesen.

Am 3. August hatten wir das Vergnügen, den würdigen Veteranen der Wiener Hofopernbühne, Hrn. Weinmüller, als Vater Richard in der Schweizer-Familie zu begrüßen. Die Verdienste dieses großen Künstlers sind zu bekannt, als daß sie noch einer näheren Auseinandersetzung bedürften. Nur wer ihn selbst hört und sieht, vermag den Werth seiner meisterlichen Darstellungen wahr zu fühlen; und dieses Glück verdanken wir abermahls der Großmuth unserer neuen Theater-Direktion, welche die angesehensten Künstler der Wiener Hoftheater (wie erst kürzlich den Schauspieler Hrn. Koch) wechselweise einladet, auf der hiesigen Bühne Gastrollen zu geben. — Mlle. Unzelmann beeiferte sich als Emmeline, alles zu leisten, was ihre Kräfte vermögen; ihr Fleiß und ihre besondere Anstrengung war in mehreren

Scenen deutlich zu bemerken; sie erwarb sich ungetheilten Beifall. Auch Hr. Schreinzer, der, wahrscheinlich wegen Erkrankung des Tenoristen, die Rolle des Jakob Friburg übernahm, war sehr brav. Beide haben ihre Charaktere richtig aufgefaßt, und gewährten in Gesellschaft mit Hrn. Weinmüller einen herrlichen Genuß.

München *). Wir erfreuen uns seit einiger Zeit wieder eines neuen Werkes des genialischen Tonsetzers, Hrn. Baron von Poißl, womit derselbe unsere Bühne wahrhaft bereichert hat: Aucassin und Vicolette, eine italienische Oper in 3 Aufzügen. Hr. Hiemer, bekannt durch mehrere sehr gelungene theatralische Arbeiten, hat diesen Stoff des beliebten Sedaines mit Fleiß und Einsicht für die deutsche Bühne bearbeitet, konnte jedoch diejenige Monotonie nicht vermeiden, welche in der Aehnlichkeit des Zuschnittes und der Auflösung, fast aller Rettungsopern (zu welchem Genre auch Aucassin gehört) zu suchen ist.

Die Musik des Hrn. von Poißl hat die, durch seine frühern Werke, äußerst gespannte Erwartung aller Kenner, in vollem Maaße befriediget. Wenn man früherhin in seiner italienischen Oper Ottaviano nur die Genialität seiner Conception zu bewundern Gelegenheit hatte, (indem leider durch die Vicioſität der italienischen Opernbücher, und die Ansicht der Mehrzahl der italienischen Sänger vom Operngesange, das eigentlich Dramatische in ihrem Singspiele so sehr Nebenabsicht geworden ist, daß schon der berühmte Abt Arnaud, ohne widersprochen zu werden in Italien selbst behaupten durfte: l'opera italien est un concert, dont le drame est le pretexte) so hat man dagegen in dieser deutschen Oper des Hrn. von Poißl auch

*) Vergleiche Nro. 30. dieser Zeitung, Art. München.

Ursache die ästhetische und dramatische Wahrheit seiner Intensionen zu rühmen. Von der Richtigkeit dieser Behauptung liefern die Ouverture und das Finale des ersten Aktes, ein Quartett, und das Finale des zweiten Aktes, und ein Duett im dritten Akt, sprechende Beweise. Diese Stücke sind von wahrhaft großer, erschütternder Wirkung. Die Oper wurde übrigens von der Direktion, in Hinsicht der äußern Umgebungen, ungemein spärlich, man möchte sagen, nachläßig, ausgestattet. Auch die darstellenden Künstler ließen es sehr auffallend an dem zu solchen Werken erforderlichen Feuer und Ensemble mangeln. Wenn auch in einzelnen Momenten hin und wieder etwas gut aufgegriffen wurde, so versank es doch bald wieder in die vorige Kraftlosigkeit. Die Chöre thaten ihre Schuldigkeit, allein die Besetzung ist viel zu schwach, als daß sie dem kraftvollen herrlichen Orchester das Gleichgewicht halten könnten.

Wie trefflich muß diese Musik seyn, welchen wahren innern Werth muß sie enthalten, da die Vereinigung so vieler ungünstigen Umstände, sie nicht fallen zu machen vermochten?

Man glaubt übrigens sich in der nächsten Saison der italienischen Oper, eine Wiederholung von Hrn. von Poißl's Ottaviano versprechen zu dürfen, welcher bei seinem ersten Erscheinen hier gefiel wie vor ihm fast keine italienische Oper *)

Mad. Harlas fährt fort nach ihrer Rückkehr von Wien immer mit glänzendem Beifall aufzutreten. Es scheint, daß sie von nun an auch deklamatorische Gesangparthien dem Cyclus ihrer Darstellungen einverleiben will, denn sie wird in kurzem Gluck's Iphigenia in Aulis geben.

---

*) Per Parenthesin erlaube man mir eine Frage. Wie kömmt es, daß ein Werk welches in Deutschland so viel Aufsehen erregte wie dieser Ottaviano, auf Deutschland's erster Bühne (dem Wiener Operntheater) noch gänzlich unbekannt ist?

Mozart als Kunstrichter in Elysium.

Ein satyrischer Lückenbüsser.

An einem heiteren Maytage sonnten sich die Schatten im Elysium in dem heiligen Blumenthale, wo Apollo ewig leuchtet. Alle Künstler hatten sich versammelt, und unter diesen ein Heer abgeschiedener Componisten, welche sich um Mozart drängten. Apollo hatte früher schon ihre neusten Werke angenommen, und sie wegen des übertriebenen Stolzes der Verfasser Mozarten zur Würdigung gegeben, als er auf einmahl sich an den Meister wendete und um sein Urtheil bath. Mozart schüttelte den Kopf und wollte schweigen, aber Apollo bestand darauf, und Mozart redete die sämmtlichen Componisten folgendermaßen an:

Meine Herrn!

In dem Reiche, in dem ich mein schöneres, freundlicheres Daseyn fortlebe, hat mir Apollo die Macht gegeben, eure ihm unlängst überreichten neuen Compositionen zu prüfen und beurtheilen. Die Art und Weise, wie ihr ihm eure Werke überreichet, hat mir offenbart, wie sehr die dem Künstler schönste Münze — Bescheidenheit — außer Kurs gekommen ist. Ich werde also um mich euch verständlich machen zu können, selbst aufhören müssen, bescheiden zu seyn. Ich werde von mir selbst zu reden anfangen müssen, um auf euch zu kommen. Daher vernehmt mein ernstes Wort.

Ihr habt gesehen, wie viel das himmlische Reich der Musik unter meinem Scepter gewann, arrondirt, wie kein politischer Staat meiner Zeiten; die Grenzen fest bestimmt und bewacht von zwei glänzenden Cherubim, die da heißen, Schönheit und Größe. Ich habe den süßen Zauberstab der Harmonie gefunden, und in meinen Schöpfungen umarmen sich die Genien des Zarten und des Erhabenen; nur ihr seyd daran Schuld, daß man keine mozartsche Schule kennt. — Aber ihr — ihr Undankbaren, wie seyd ihr mit meinem Reichthum umgegangen, den schönern Theil achtet ihr nicht, weil er nicht glänzte, um nur sub clausula studii indefessi in Besitz zu nehmen war — den glänzenderen Theil vergeudet ihr, und verriethet ihr an die Bedürfnisse eines unedlern Tonsinnes. — Ich zeigte euch eine Sonnenbahn — und ihr ringt mit dem Handwerke um eure eitle Existenz, ihr habt der edlen Deutschen die Stimmenmehrheit im musikalischen Rathe geraubt. Darum hinweg, hirnleere Schädel! wie wollt ihr dem Richter der Künste als Wunder des Organismus erscheinen — da euch die Kraft mangelt — die man eurem Schädeldache abmerken soll? — Ihr sollt statt Apollo den Schattenrichter sehen, und diesen nur, um von ihm, den Gequälten der Hölle substituirt zu werden.

Du, der du den Füssen, zwar mit trefflichen Menuets — aber doch nur den Füssen schmeicheltest, du sollst, an Prometheus Stelle, deine fette Leber den hungrigen Geyern preis geben — dein Fels heißt: Reue über Mangel am Studium deiner Kunst und Bildung des Geschmacks — du zweiter, der du mit deinen Vorgänger eine Bahn wandeltest, und dem Kitzel des Ohres das Schöne eine edlen Styls aufopferteſt, — der du mit braven Anlagen den Kern in der Hülle nicht zu genießen suchtest, die meine Muse bedeckte — du sollst statt Sysiphus, die Felsenlast hinan wälzen, weil du die geringe Anstrengung auf dem Pfade deiner Kunst scheutest; du dritter mögst wie Ixion leiden, weil du schon die majestätische Juno an deinem Busen wähntest, indessen du eine Wolke umarmt hälst; du vierter, dessen Aristarchen-Stimme dir das Fell kosten wird, wenn du auch Apollon auf die Flöte nicht herauszufordern wagst — du sollst zwischen den Festen der Erde und der schrecklichen Tiefe des Tartarus schweben, wo die Winde der Hölle wehen, und jeden der in ihre Gewalt kommt, unaufhörlich in ihre Gewalt treiben, ohne daß er sein fürchterliches Ziel erreiche — denn für den Tartarus bist du noch nicht reif genug, auch hat deine unstäte Luftreise viel Analogie mit deinen Kunstleben, das auch nicht weiß wo hinein und wo hinaus es soll.

Du fünfter, der du den Kirchenstyl an den Jux des Ländler verrichtst, und die göttliche Fuga, wie ein besoffener Faun nothzüchtigtest, du mögst statt Tantalus lechzen, und wenn du den dürstenden Mund öffnest, fliehe die Quelle des guten Geschmacks, und der lockende Apfel des Schönen deinen unreinen Gaum. — Die Ewigkeit einer solchen Strafe werde dir für die Unbesonnenheit zugedacht, eine klassische Oper mit deiner Bänkelsängermusik verunehrt zu haben.

Ihr aber, Hermaphroditen des Dilletanten-Volks, seht die geschwungene Geißel der Erynnen — laßt ab von eurer unseligen Verkertheit — und geht die Bahn, die ich euch zeigte, sonst erwarten euch alle Qualen des Tartarus.

Also sprach Mozarts Geist im Angesichte Apollos. Apollo selbst nickte ihm Beyfall zu, und übergab dem Höllengotte die Sünder zur Strafe. Einige gelobten zwar Besserung, doch die meisten waren verstockt und wütheten in ihrem elenden Stolze. Die Dilletanten traten mit Furcht und Zittern zurück. Von ihrem guten Willen schien Apoll das Beste zu erwarten.

Musikalische Literatur.

Ueber den Verfall der Tonkunst, von G. C. Grosheim. Göttingen 1813. Neue Auflage.

„Soll der Künstler mehr darnach streben, durch sein Kunstwerk zu wirken, oder in demselben etwas zu leisten? Mit andern Worten: soll es ihm wichtiger seyn, indem er Gefühle wahr und kräftig ausdrückt, Gefühle zu erregen oder durch Kunstgewandtheit oder Kunstgelahrtheit Bewunderung zu erregen?

Die Beantwortung dieser Frage: — der Künstler muß etwas leisten, das im Stande ist zu wirken; nur der Künstler hat wahre Kraft gezeigt, verdient wahrhaft bewundert zu werden, der durch Genie und Kenntniß etwas hervorbringt, das zu gleicher Zeit das Herz bewegt und den Verstand befriedigt. Diese Beantwortung sage ich, liegt jedem Unbefangenen so nahe, daß jene Frage fast lächerlich scheint. Das Charakteristische der höhern Künste ist ja, daß sie Gefühle auszudrücken und dadurch entsprechende Gefühle zu erregen vermögen, und je weniger das in dem Umfange einer Kunst liegt, desto niedriger steht sie selbst.

Gleichwohl ist man im Allgemeinen über diesen Punkt nichts weniger als im Reinem; man erinnere sich nur der, wenigstens in Norddeutschland jetzt zerstörten poetisch-poetischen Schule, die manchen berühmten Dichter verspottete, weil er immer zu wirken suchte, und die mit der künstlichen Nachschnitzelung von Formen prunkte, die in andern Zeitaltern und bei andern Völkern, aus deren Charakter sie hervor gegangen waren, viel wirkten, jetzt aber und vorzüglich bei uns gar nichts wirken konnten; man erinnere sich ihrer Vergötterung langweiliger und kalter Kunstexempel. — Woher das alles? — Sie glaubte, der Künstler arbeite nur, um etwas zu leisten, um Bewunderung zu erregen. — Noch mehr! Man betrachte die Stufe, auf welcher manche Kunst bei uns steht. Was sind unsere Ballete? Drücken Sie Gefühle aus? Erregen Sie Gefühle? Nicht doch! Sie bestehen aus schweren, aber bedeutungslosen Sprüngen, die man anstaunt, und die höchstens — Lüsternheit einflößen sollen. — Man betrachte unsere Schauspieler. Nicht Wahrheit, nicht Natur, sondern mahlerische Attitüten und wohltönende Deklamation ist der Hauptzweck so vieler! so vieler! — Man untersuche unsere musikalischen Compositionen. Ist es der Zweck der Componisten, Empfindungen auszusprechen, Empfindungen zu erwecken? Selten! Schwierigkeiten zu lösen, durch Wendungen zu überraschen, — dieß Bestreben geht, z. B. in mancher B***schen Composition, bis zur Lächerlichkeit.

In Rücksicht dieser letzten Kunst hat sich wenig-

stens ein kräftiger, geist- und einsichtsvoller Mann gefunden, der es unternimmt, diejenigen unserer neueren Componisten zurecht zu weisen, welche von einer irrigen Ansicht verführt, die Tendenz der Tonkunst gänzlich vergessen, und den Werth ihrer Kunstgebilde nach dem Maße der zusammengetragenen Künsteleien, die höchstens die kalte Vernunft, aber nie das Gemüth ansprechen, arithmetisch berechnen. Er spricht in der kleinen Schrift, deren Titel oben steht. Sie ist nur vierzig Seiten lang, enthält aber eine Menge treffender Gedanken, die Künstler, Dilletanten und Liebhaber mit Vergnügen, und — wahren Nutzen lesen werden.

Anekdoten.

Der französische Kammermusikus Guillemain, ein trefflicher Violinspieler und origineller Componist, wurde im höchsten Grade hypochondrisch, und setzte sich allerhand Grillen über sein Schicksal nach dem Tode in den Kopf.

Ein Geistlicher suchte ihn darüber vernünftig zu belehren und zu beruhigen, aber alle Vorstellungen waren fruchtlos; endlich sagte der Geistliche zu ihm:

„Wie können Sie sich vor der Hölle fürchten. „Das ist ja eine wahre Unmöglichkeit, daß Sie einst „dahin kommen sollten. In der ganzen Bibel steht „kein Wort, daß in der Hölle Musik seyn wird,

„wohl aber im Himmel; was sollte man nun mit „Ihnen in der Hölle anfangen; man wird Sie, da„für steh' ich, auch wenn Sie nicht einmahl wollen, „mit Gewalt in den Himmel jagen."

Dieß Argument that gute Wirkung.

Miszellen.

Am 28. August d. J. wird die Klasse der schonen Künste des französisch kaiserl. Instituts in Paris den Konkurs für den großen Preis der musikalischen Composition eröffnen, zu welchem nur Franzosen bis 30 Jahre zugelassen werden.

Nach vorläufiger Prüfung werden den darin bestandenen Konkurrenten folgende Compositionen aufgegeben:

1. Zwei und vierstimmiger Kontrapunkt in der Duodez.
2. Vierfacher Kontrapunkt in der Oktave.
3. Vierstimmige Fuge mit drei Subjekten.
4. Eine Kantate bestehend aus einer obligaten Rezitativ, einem Katabile, einem einfachen Rezitativ und einem bewegten Schluß-Rondo.

Der Cantus firmus zu den Kontrapunkten, und die Fugen-Subjekte werden von der musikalischen Sektion obbenannter Klasse angegeben. Die vier Vocal-Stimmen der Fuge können von vier Instrumental-Parthien begleitet werden.

Von dieser Zeitschrift wird jeden Sonnabend Nachmittags um vier Uhr ein ganzer Bogen ausgegeben. Man pränumerirt in Tendlers Buchhandlung am Graben im Trattnerhof mit 16 fl. ganzjährig, und 8 fl. halbjährig für jedes Exemplar auf Druckpapier. Auf schönem Median Schreibpapier kostet jedes Exemplar 24 fl. ganzjährig.

Nro. 34.

Wiener allgemeine musikalische Zeitung.

(Mittwoch den 25. August, 1813.)

Ueber Balletmusik.

(Beschluß des Gespräches aus Nro. 32.)

D. Red. Es scheint Sie zu belustigen, daß ich es wagen will, den höchsten Grad der Ausbildung, dessen die Balletmusik je fähig ist, zu bestimmen, und ihren absoluten ästhetischen Werth in diesen Zustand der Vollkommenheit genau zu erwägen. Wenn diese Aufgabe von der Musik im allgemeinen gälte, so durfte der Vorsatz, sie zu lösen, allerdings zu kühn seyn: da ich es aber nur unternehme, aus den weitem Gebiete dieser Kunst bloß jenen Zweig zu prüfen, dessen Zweck und die Mittel ihn zu erreichen, vor Augen liegen, und unverändert immer dieselben bleiben werden; so können die Gründe, welche ich zum Beweis meiner, anfangs aufgestellten Behauptungen anzuführen gedenke, um so weniger auf Hypothesen beruhen, als die vorhandenen Kunstwerke aus diesem Fache einen Anhaltspunkt gewähren, der vor spekulativen Verirrungen sichert.

A—z. Was den Zweck der Balletmusik betrift, so können Sie wohl nicht läugnen, daß er mit jenem der Opernmusik beinahe derselbe sey. So wie in der Oper die Musik, theils die Kraft der Deklamation erhöht, ihr eine mächtigere Potenz verleiht, theils die ausgesprochene Gefühle durch die, bei weitem ausdrucksvollere Natursprache der Töne unmittelbar ans Herz legt, und so die beabsichtigten verschiedenartigen Bewegungen des Gemüths unfehlbar erreichen macht; so soll sie auch im Ballete die Empfindungen, welche der Tänzer durch Mimik und Gebärden dem Zuseher zu erkennen gibt, in Tönen mahlen, und was der Ballet in weniger bestimmten Umrissen andeutet, zur klarsten Evidenz befördern; was dem Auge des Zusehers nicht genug deutlich und ergreifend vorgestellt wird, und oft nicht vorgestellt werden kann, soll ihm durch das Gehör zu Gemüthe geführt werden. Der Vorwurf ist also für den Componisten im Ballet wie in der Oper derselbe; ja der Wirkungskreis des Ersteren ist noch viel freier. Er mahlt die in den Situationen herrschenden Leidenschaften ganz nach seinem Ideale, ohne durch Worte an die Ansichten des Dichters gebunden zu seyn. Gibt es wohl ein glücklicheres Sujet für den Componisten als: Liebe und Haß, Freude und Traurigkeit, Furcht und Hoffnung, Angst und Sehnsucht, ganz nach seinem individuellen Gefühl durch Musik aussprechen zu dürfen?

d. Red. Sie wären wohl der diskreteste Balletmeister, den es je gab, wenn Sie Ihre Forderungen an den Componisten so im Allgemeinen stellten. Ihren bescheidenen Wünschen würde gewiß jeder mit Vergnügen entsprechen; in diesem Falle wäre das Ballet für einen genialen Componisten das ergiebigste Feld sich hohen Ruhm zu erwerben. Allein leider! waren und sind alle Programe die den Tonsetzern von den Balletmeistern gegeben werden, von Ihrem so vortheilhaften Ideal sehr verschieden. Jene Allgemeinheit der Empfindungen, welche Sie in der Balletmusik möchten ausdrücken lassen, und welcher besonders die Kirchenmusik ihre bereits erreichte Vollkommenheit verdankt, wird durch die Ansprüche der Balletmeister nicht etwa bloß modifizirt, sondern ganz beseitigt. Der Componist hat, sich ihrer höchstens noch in den Tänzen des Balletchors zu erfreuen. In allen Solo's, Pas de deux,

Terzetten u. s. w. ist er um des Zwanges wahrhaft zu bemitleiden, der ihm oft unbarmherzig angelegt wird, und ihn bei jedem Aufflug hemmt, zu dem ihn sein Gefühl begeistert. Der Dichter eines Opernbuches arbeitet sehr oft einvernehmlich mit dem Tonsetzer; der einzige Zwang den dieser leidet, beschränkt sich auf den Rhythmus der Gesangstücke; übrigens bindet ihn nichts in der Bearbeitung derselben; er hat das Ganze vor sich, faßt dessen Geist auf, und wählt sonach das musikalische Gewand, das selbes, nach seiner Ansicht, am besten kleidet. Nicht selten ist sogar der Dichter noch so gefällig, an seinem Werke kleine Aenderungen vorzunehmen, um den Effekt der Musik zu steigern. Nicht so im Ballete. Dieser wird ihm en detail mit allen Nüanzen vorgelegt; nicht ein Entrechat wird zu seinen Gunsten verändert. Er muß oft die schönste, charakteristische, musikalische Figur verwerfen, bloß weil sie zu lang oder zu kurz ist. Er hat die Analyse der Empfindungen Zug für Zug in der Musik auszusprechen. Ungeheuer ist die Reihe von Bilder, die seine Phantasie schaffen, und sein Genie zu einem vollständigen Gemählde ordnen soll, damit es nicht einer bunten Harlequins-Jacke ähnlich sehe. Der Vorrath von Ideen die er an einen Ballet verschwenden muß, würde oft zu zehen Opern hingereicht haben. Was, frage ich Sie nun, kann der talentvollste Componist bei einer solchen Aufgabe leisten? Ist seine Arbeit wohl was anders als die Chria eines Schülers, dem sein Professor den ganz Ideengang: die Einleitung, Redetheile und den Epilog sammt allen Argumenten dazu vorgegeben, und ihm noch überdieß alle redneriſchen Figuren vorgeschrieben hat? Hat er nicht, wie jener, schon alles geleistet, wenn er (um in dem Gleichnisse fortzufahren) sein Pensum mit einen Sentenzen- und Floskelkram ausschmückt? Und ist es nicht sein einziges, größtes Verdienst, wenn er in der Wahl und Zusammenstellung Reichthum und Einsicht verräth? Ich würde es nie wagen das Genie eines Tonsetzers aus einer Balletmusik zu beurtheilen.

A—z. Ich bekenne, daß ich mir die traurige Lage nie gedacht habe, in der sich, nach Ihrer Erklärung, jeder Componist befindet, der sich zur Bearbeitung einer Balletmusik herbeiläßt. Indeß sehe ich noch nicht ein, daß es so seyn müsse und also immer so bleiben werde. So lange die Balletmeister ihre Componisten so despotisch behandeln werden, ist es wohl das undankbarste Geschäft, ihnen zu dienen. Allein die Hindernisse, welche bisher der Vervollkommnerung der Balletmusik im Wege stehen, scheinen nicht in die Wesenheit der Ballete sondern nur in der Bequemlichkeit ihrer Erfinder gegründet. Ich mag nicht glauben, daß auch in Zukunft kein billigerer Balletmeister aufstehen werde, der den Mittelweg zwischen jenen seiner Collegen einschlägt, und, zwar nicht, wie die Neuesten, die Nüanzen des Tanzes den selbst gewählten, schon fertigen Musikstücken anpasset, aber auch bei der Composition neuer Melodien nicht unbedingtes Anschmiegen an das gegebene Detail der Situation von seinem Componisten fordert; sondern dem lobenswerthen Beispiele der Operndichter folgt. Die Möglichkeit einer solchen Erscheinung läßt sich nicht bestreiten; somit ist auch der Schluß auf die Unmöglichkeit, die Balletmusik auf die gleiche Stufe der Vollkommenheit mit den übrigen Zweigen der Musik zu bringen, noch immer voreilig.

D. Red. Obschon ich nicht gerade zu behaupten darf, daß der, von ihnen angenommene Fall niemahls eintreten werde, so finde ich es doch wahrscheinlich, daß, nachdem sich die berühmtesten Balletmeister: Noverre, Vestris und Düport nicht zu der Billigkeit herabgelassen haben, einverständlich mit ihren Componisten in dem Arrangement ihrer Ballete zu Werke zu gehen, es auch nicht von ihren Nachfolger zu erwarten sey; da es überhaupt in dem Charakter dieser Herren liegt, ihre Kunst als das Wesentlichste, die Musik aber immer als Nebensache zu betrachten; welche Gesinnung auch, zu allem Ueberflusse, noch überall mit jenem des Publikums übereingestimmt hat. Uebrigens gestehe ich, daß es hier bei weitem schwieriger als in der Oper sey, auf den Componisten Rücksicht zu nehmen. Dafür

daß der Balletmeister des Vortheils der Sprache entbehret, muß ihm zur Erreichung der Verständlichkeit eine unbeschränkte Freiheit in der Nüanzirung der Situationen zu Gebothe stehen, und der getheilte Zweck: „durch mimisch-plastische Vorstellungen eine vollständige große Handlung deutlich und auf das Gemüth wirksam zu repräsentiren, und zugleich der Phantasie des begleitenden Componisten ein angemessenes, freies Gebieth zu eröffnen" dürfte dann schwerlich zu erreichen seyn.

A—z. Sie verwerfen also alle selbstständige Balletmusik, und geben der heutigen Sitte, die dem Ballet unentbehrliche Musik aus vorhandenen Musikstücken zusammenzusetzen, den Vorzug?

d. Red. Allerdings; und ich glaube hierin, besonders unter den Componisten viele zu zählen, die ganz meiner Meinung beistimmen. Wenigstens wird sichs dadurch in der Erfahrung beweisen, daß sich gewiß sehr wenige zu einer so undankbaren Arbeit herbeilassen werden. Sie haben schon an ihren gutmüthigen Vormännern ersehen, wie viel bei Werken dieser Art an Ruhm zu gewinnen sey. Das abschreckende Beispiel mehrerer von diesen, die Zeit und Reichthum der Phantasie an Werke verschwendet haben, die man bereits der Vergessenheit übergeben hat, wird sie vor ähnlichen Unternehmungen warnen. Sie haben einsehen gelernt, daß Balletmusik ohne Ballet einem Comentar ohne Grundtext gleicht; daß man damit nicht für die Nachwelt, wie bei andern Künsten und Zweigen der Tonkunst, sondern nur für seine Zeitgenoßen, und auch für diese nicht um besondere Erkenntlichkeit arbeite; daß endlich selbst im Falle der vollkommensten momentanen Würdigung der schöne Spruch Schillers: „Wer sich und seiner Zeit gethan, der hat gelebt für alle Zeiten" nur auf das bürgerliche Leben, aber nie auf die Kunst Bezug nehme. Noch kein Ballet hat seinen Erfinder lange überlebt. Der Schauspieler und und Tänzer buhlt mit seiner flüchtigen Kunst um die Gunst des Augenblicks; der Tonsetzer wetteifert mit dem Mahler, Plastiker, u. a. um die Unsterblichkeit. Selbst aus dieser Disparität zwischen der

Bestimmung des Balletmeisters und des Componisten geht hervor, daß sie sich nie zu einem gemeinschaftlichen Zwecke verbinden sollen.

A—z. Nun ist wohl auch einmahl die Reihe an mir, Ihnen vorzuwerfen, daß Sie Ihr Eifer zu weit treibe. Sie möchten uns mit Ihren Anathema über Balletmusik zuletzt gar noch um alle Composition von Tanzmusik bringen? Dieser Eingriff in das Gebieth der Musik wäre wahrhaftig zu arg. Wenn die Cultur der Balletmusik auch gar keinen andern Vortheil brächte, als daß sie die Veredlung des Rhythmus der Tanz-Melodien befördert, so ist sie schon um dieser einzigen Ursache willen nicht zu verwerfen. Das werden Sie mir mit keinen Sophismen wegdemonstriren.

d. Red. Ich verkenne nicht die Wichtigkeit und nothwendige Cultur der höheren Tanzmusik als eines vorzüglichen Zweiges der reinen Instrumental-Musik, und möchte nie zur Vernachläßigung derselben rathen, selbst wenn ihre Veredlung nur mit Beibehaltung der Balletmusik erzielet werden könnte. Doch ließe sich wohl ein Mittelweg finden, auf welchen die Vervollkommung der Tanzmusik immerhin eine Aufgabe für die Instrumental-Componisten bliebe, ohne sie mit der undankbaren Bearbeitung ganzer Ballete zu beschäftigen; und ich glaube dieser Weg ist schon gefunden. Ich meine die Verbindung des Tanzes mit der Oper. Schon der große Opern-Reformator Gluck hat bewiesen; daß es in das Gebieth der Oper, sowohl von Seite des Szenischen als von Seite der Composition gehöre, Tanz und Tanzmusik mit derselben zu verbinden. Der Tanz, so wie er in der Oper angewendet wird, ist vollkommen motivirt; sey er nun durch Einzelne oder in Chören ausgeführt. In beiden stellt er immer das vor, was er ist, und maßt sich nie den lächerlichen Zweck an, in künstlichen Springen und Attitüden die Monologe und Gespräche des Schauspiels nachzuahmen. In ihm herrscht nur der allgemeinste Ausdruck der Leidenschaft: Frohsinn, Freude äußert sich, im einzelnen wie im Volks-Tanz, in leichten graziösen Bewegungen; Wuth beim Tanz der Furien

in grotesken Gruppirungen und Springen, u. s. w. Hier befindet sich der Componist schon in dem Falle, den Sie im Ballete durchaus herrschend angenommen haben. Seine Phantasie ist in der Erfindung analoger Tanzmusik aller Fesseln entbunden. Er kann darin seinen Geschmack, sein] Studium des Rythmus, seine empirischen Kenntnisse in Hinsicht der National-Tanz-Melodien glänzend entfalten. Ich erinnere sie nur an die, bei uns bekanntesten Werke dieser Art: an die Furientänze in Glucks Iphigenie in Tauris, und an die Nationaltänze in Spontini's Cortez. Sie sehen was diese Männer geleistet haben, was sie aber auch vermög der Dankbarkeit der Aufgabe leisten konnten. — Ueberdieß gewährt derlei Musik auch reellen Genuß und behält Charakter, selbst wenn wir des Tanzes entbehren, und sie als reine Instrumental-Musik aufführen hören; wo hingegen die, die Handlung eines Ballets begleitende Musik, ohne dieser leerer Klingklang ist, von dem man nicht weis, was man daraus machen soll.

A—z. Warum wollen Sie aber auch beides von einander trennen? Nur beides vereint soll zum Ziele führen. Der Ballet und seine Musik ist wie unser Körper mit der Seele unzertrennlich verbunden.

d. Red. Aber die Existenz der Seele ist nicht an die des Körpers gebunden; sie lebt in einer besseren Welt, wenn die Hülle schwindet; sie besteht auch ohne ihrem hinfälligen Gefährten. Oder ohne Allegorie gesprochen: die Tanzmusik kann ohne Tanz, dieser aber nicht ohne ihr bestehen; welches bei der sogenannten Balletmusik nicht der Fall ist, und doch bei ihr um so nothwendiger wäre, als nur wenige Hauptstädte geeignet sind, ihrem Publikum den Genuß des Ballets zu verschaffen, der Componist aber nicht einmahl bloß für alle seine Zeitgenossen um so weniger also nur für einen sehr kleinen Theil derselben arbeitet.

A—z. Am besten wird es wohl seyn, wenn wir um unsern hartnäckigen Streit zu enden, uns zu einem Vergleiche verstehen. Sie möchte lieber die selbstständigen Ballete aufgegeben wissen, als die Composition einer eigenen Musik für selbe gestatten. Allein

sey es Vituosität, die einen großen Theil unserer lieben Menschheit an derlei Künsten Geschmack finden läßt, oder daß diese Gattung rein mimisch-plastischer Vorstellungen gerade nicht so widernatürlich, und in ihrer Tendenz so übertrieben sind, als Sie selbe beschuldigen; — wir wollen uns in diese Untersuchung nicht tiefer einlassen — so ist doch so viel gewiß, daß Ballete immer bestehen werden. Ich will als der Vertheidiger seiner Rechte zugeben, daß sich die Erfinder desselben zur Handlung die Musikstücke aus bekannten Opern wählen, und den Vortheil der Deutlichkeit benützen sollen, der aus der Ideen-Assoziation beim Anhören derselben hervorgeht; doch erlauben Sie dagegen den Componisten, sich mit der Verfassung der Musik zu jenem Theil des Ballets, der reiner Tanz ist, auch fernerhin zu beschäftigen.

d. Red. Topp! Wir sind einig. Allein es fehlt uns beiden die Vollmacht unserer Partheien, den Vertrag zu schließen. Lassen Sie uns also selben den Vorschlag bekannt machen, und abwarten, wie viele mit uns einverstanden sind. Ich will meiner Seits wenigstens den jungen Componisten rathen: diese Arbeiten als Vorübungen zu benützen, um sich zur Composition der großen Oper, mit welcher nun schon ziemlich oft der Tanz verbunden zu seyn pflegt, vollständig zu bilden.

Comentar

zu einigen musikalischen Kunstwörtern.

(Von einem Hypochondristen.)

A.

Der Vokal a ist hauptsächlich dadurch lieb und merkwürdig geworden, daß er, ein zweiter Protheus, Alles aus sich machen läßt, und ihn daher viele Sän-

ger nicht eher loslassen, als bis erst ein rechter Wirrwarr von Passagen aus ihm herausgeorgelt, und herausgeängstigt ist. Ihre Kunst dreht sich gleichsam um dieses a herum. Bei manchen tritt nun gar, wegen ihrer verschiedenen Register der Mißstand hervor, daß sie von der Tiefe zur Höhe aus dem a ein e und endlich ein i machen. Wenn sie nun wieder zur Tiefe zurückgehen, und das a nehmen, so klingt das Ding gerade wie Y—a, gleich den Tönen eines bekannten, mit gewissen ominösen Extremitäten begabten musikalischen Geschöpfs.

A capriccio.

Wird einer Stelle vorgesetzt, welche ohne Takt vorgetragen werden soll. — Viele Sängerinnen und Sänger singen ganze Arien und Ensemble-Stücke a capriccio, — und um diesem Mangel an Taktgefühl einen Anschein von Recht zu geben, behaupten sie schnurstraks, daß eine Arie, welche mit Geschmack vorgetragen werden soll, nicht im Takt gesungen werden dürfe, und daß sich das Gefühl an keinen Takt binden könne. — Das heißt doch, der Schwäche einen recht weiten Mantel umhängen! O ihr Sänger von Geschmack! —

Accelerando.

Heißt: eilend, und wird denjenigen Stellen vorgesetzt, die etwas eilend, beschleunigt vorgetragen werden sollen. Ohne daß gerade dieses Kunstwort von dem Componisten vorgeschrieben ist, bringen es doch viele Sänger, und besonders bei Fällen an, wo ein Nachlaß der Kräfte eintritt. Um nun mit guter Manier fertig zu werden, geht es, besonders bei Passagen accelerando und accelerando assai. Sie sperren dabei dabei das Maul recht weit auf, und — erhalten unter den Zuhörern Nachahmer.

Akzent.

Vor lauter Vortrag vergessen die Sänger den Akzent.

Accompagnement.

Der Accompagnist soll den Sänger, wie ein guter Freund den andern, begleiten. Heut zu Tage eine beinahe unmöglich zu leistende Aufgabe. Der Sänger gibt sich keine Mühe mehr, eine Partitur

lesen zu lernen, geschweige gar zu studiren; er bekümmert sich den Gukuk darum, ob das Accompagnement die schwersten Figuren zu überwinden hat. Er folgt seiner Laune, er läuft, geht, springt, hüpft, schleicht u. s. w., wie es ihm dieselbe eingibt, das Accompagnement hinkt hinten drein, es entsteht Verwirrung, die Harmonie wird zerstört, und der Zuhörer kratzt sich von Indignation hinter den Ohren.

Adagio.

Ist das Gegentheil vom Allegro, und muß mit nachdrücklichem und kräftigem Ausdruck vorgetragen werden, wenn es den Zuhörer nicht ermüden soll. Um diese Ermüdung zu verhindern, so verzieren viele Sänger ihre Adagio's mit allerlei Figuren, d. h. sie bringen zwischen die einzelnen Noten: Läufe, Sprünge, hinkende und stolpernde Schnurpfeifereien, ohne Rücksicht ob es der Charakter des Tonstücks und die Situation verträgt oder nicht.

Affekt.

Vor lauter Affekt vergessen die Sänger sehr oft den Effekt. Sie überschreien ihre Stimme, distoniren, kommen aus den Grenzen des Takts und des Tempo's so daß einem ruhigen Zuhörer die Haar zu Berge stehen; und da glauben sie mit Affekt gesungen zu haben.

Cavatine.

Damit wurde sonst ein einstimmiges Gesangstück bezeichnet, das, nur in einem Theile bestehend, eine einzige Empfindung nüanzirend ausspricht. Jetzt hat es schon allen Charakter verloren. Bei uns heißt fast alles Cavatine, was nicht Bravour-Arie ist; ja selbst mit strophenartigen Sologesängen machten wir schon unter diesem Nahmen Bekanntschaft.

Aspiriren oder aushauchen

wird beim Singen derjenige Fehler genannt, wenn der Sänger vor einem Vokal ein h setzt, und z. B. anstatt aber — Haber, statt als — Hals, statt Adern — Hadern, statt Erz — Herz, statt Ohren — Horen, statt Orden — Horden ꝛc. singt.

Athem.

Sonst studirten die Sänger sehr darauf, am

rechten Ort Athem zu nehmen; jetzt scheint es als studirten sie gerade darauf, am unrechten Ort ihn zu schöpfen; wodurch denn nicht selten der Text auf die lächerlichste Weise getrennt wird.

Bouffon

Heißt derjenige Sänger der Oper, der sich insbesondere dem Vortrage komischer Rollen widmet, und gewöhnlich eine schlechte Stimme hat. Ob er nicht auch eine gute haben dürfe? —

Chromatische Tonleiter.

Die diatonische Tonleiter der Sänger ist oft so chromatisch, daß man die chromatische Tonleiter schon beinahe nicht mehr nöthig hat.

Distoniren.

Da heut zu Tage die meisten Sänger distoniren, so sollte man beinahe glauben, daß es für keinen Fehler mehr gehalten werden dürfe, oder wenigstens, wie einst das Blattern-Gift, für ein, in der Natur gegründetes nothwendiges Uebel anzusehen sey.

Eingelegte Arien.

Dieß geschieht gewöhnlich, wenn der Sänger die Arie die in der Oper ist, nicht singen kann, wovon sie aber die Ursache nie angeben.

Fine.

Es wird einem oft ganz wohl ums Herz, wenn manche Sänger endlich zum Schluß kommen.

Forte.

Diese Vorzeichnung wird vom Orchester meist zu gewissenhaft beobachtet; doch nicht an und für sich, sondern nur in Verhältniß der zarten Stimme der Sänger, die, mit wenigen Ausnahmen, in dieser Hinsicht einen sehr verjüngten Maßstab erheischt.

Guitare.

Ein Instrument, womit allein viele Sänger accompagnirt werden sollten.

Hauptstimme.

Mancher Sänger glaubt immer die Hauptstimme zu haben, wenn auch der mehrstimmige Satz rein harmonisch, mithin jede Stimme in der Erreichung des Totaleffekts von gleicher Wichtigkeit ist. Als ein naives Geständniß des Mangels an Brust-stimme muß man aber leider den zweideutigen Anspruch auf die Haupt- (Kopf-) Stimme für ganz gegründet erkennen.

Imbroglio.

Die Sänger bringen oft eine solche Verwirrung hervor, daß sich die Componisten ganz die Mühe ersparen können, Imbroglio-Sätze zu komponiren.

Instrumental-Musik.

Diese steht seit einiger Zeit in der Oper mit der Vokalmusik im umgekehrten Verhältniß. Statt der schwindenden Kraft der heutigen Gesangs-Virtuosen bescheiden nachzugeben, strebt sie mit steigendem Uebermuth nach der Alleinherrschaft im Opernhause. Wenn es noch eine Weile so fort geht, so wird sich noch der Sänger mit den Blasinstrumenten in das Geschäft theilen, die Harmonie auszufüllen.

Komma.

Auf ein Komma $\frac{1}{9}$? zu hoch oder zu tief kommt es neuerer Zeit nicht mehr an.

Laufer.

Was damit im alegorischen Sinne angedeutet wird, ist wohl ein eben so entwürdigender Luxus in der Vokalmusik als es diejenige Menschenklasse ist, die man mit diesem Worte, in seinem eigentlichen Sinn, benennet.

(Beschluß folgt.)

K. K. priv. Theater an der Wien.

Es ist kaum zu glauben daß es ihm Gebiete dramatischer Musik zwei Singspiele geben könne, die sowohl in Hinsicht des Textes als der Musik abstehender kontrastirten, als jene, welche am 19. August in diesem Theater zum erstenmahl aufgeführt wurden; nämlich: Die verehelichten Freier, aus dem Französischen des Gaugiran Nanteuil mit Musik von

Berton, und der vierjährige Posten von Th. Körner mit Musik von C. Steinacker.

Dichter und Componist zeigen im ersteren Singspiel die größte Uebereinstimmung in der Wahl und Bearbeitung des Stoffes. Herr Gaugiran strengte seinen Erfindungsgeist nicht an, um eine neue Handlung zu erdichten, deren Ausgang sich nicht schon in der ersten Scene errathen ließe; er benützte den, schon unzählige Mahle geschürzten Knoten, führte die Situationen herbei, die sich schon in vielen andern Gelegenheit als gefällig bewährt hatten, schmückte sie mit einem launigten, halbwegs witzigen Dialog, vergaß dabei nicht einige ächt musikalische Momente für den Componisten anzubringen, und brachte auf diese Art ein Werkchen zu Stande, das, indem es alle Ansprüche auf Neuheit irgend einer Art aufgibt, eben in dem Zuschnitte, den man einmahl liebgewonnen, sich seines Beifalls sichert. Der Verfasser der beliebten Aline, Hr. Berton befolgte treulich den Fingerzeug des Dichters: in der Aufstellung des Neuen behutsam zu Werke zu gehen, und lieber Melodien zu gebrauchen, die ihre Wirkung auf die Zuhörer schon erprobt haben, als mit einer unglücklichen Originalität zu mißfallen. Einem so routinirten Opern-Componisten, wie Berton, mochte es auch nicht schwer seyn, sich in dieses Verfahren zu finden. Es gelang ihm auf solche Art, eine Musik aufzustellen, die bei allem Mangel an Frappantem, und bei allem Ueberfluß an Gemeinplätzen, dennoch unterhält. Besonders glückte ihm ein Duett der beiden Ehemänner, worin er sich der Gunst des Dichters werth bezeigte, der ihm eine so dankbare Aufgabe bereitete. Die Herren streiten sich nämlich, wer von ihnen beiden die Kunst besser verstehe, Weiberherzen zu bestricken; ihre Charaktere, der eine ein süßer Schwärmer der andere ein Brausekopf, der überall den geraden kürzesten Weg einschlägt, bilden die vortheilhaftesten Contraste. Auch eine Arie des ersteren hat gefallen. Die Ouvertüre ist der mindest gelungene Theil des Ganzen, so wie die beiden ersten Gesangstücken dieses Singspiels alltägliches französisches Musikgeklingel enthalten. Auch hätte die Invention des Dichters: daß das Zeichen zum Rendezvous von allen Seiten mit musikalischen Instrumenten (Pianoforte, Harfe, Violin und Waldhorn) zugleich gegeben wird, viel besser benützt werden können, als es Berton that. In Berlin, wo dieses Stück als Lustspiel, nach der Bearbeitung des Hrn. Castelli gegeben wird, hat man zu diesem Zwecke von Hrn. Kapellmeister Seidel ein eigenes Quartett verfertigen lassen, wodurch diese Situation zum Interessantesten des Ganzen erhoben wird.

Mit dem vierjährigen Posten verhält es sich in Vergleich des eben erwähnten Singspiels, wie wir schon anfangs bemerkten, durchaus entgegen gesetzt. Der als dramatischer Dichter sonst so achtungswerthe Hr. Th. Körner hat sich dießmahl in der Wahl des Sujets so wie in der Bearbeitung desselben gewaltig verirrt. Er hat, aus unbegreiflichen Gründen, die aus mehreren Journalen bekannte Anekdote zur Darstellung der Bühne gewählt, nach welcher ein gemeiner Soldat vier Jahre auf einem Posten Schildwache gestanden, das heißt, nachdem man ihn beim Abzug der Armee von seinem Posten abzulösen vergessen, vier Jahre in dem nächsten Dorfe gelebt, und in dieser Zeit geheirathet hat, hierauf aber bei neuen Anmarsch der Armee, um der Strafe der Desertion zu entgehn, seinen vorigen Posten einnimmt, und durch diesen klugen Streich sich nicht nur sein verwirktes Leben rettet, sondern noch überdieß dafür seinen Abschied erhält. — Nicht genug daß diesem Schwank alle Handlung fehlt, und er nicht einmahl zu einer dramatischen, viel weniger zu einer musikalischen Situation einen würdigen Anlaß gibt; er mußte vollends das Scheitern aller Composition dadurch herbeiführen, daß der Dichter, zu Folge einer gänzlich verkehrten Ansicht der Dinge, diesen Stoff auf eine originelle Art behandelt hat, worin ihn gewiß Niemand nachahmen wird, der auch nur die Grundbegriffe dramatischer Musik besitzt. Die ernste Oper, in welcher der Lauf der Musik nirgends durch gesprochenen Dialog unterbrochen, sondern auch dieser rezitativisch behandelt, somit die Begleitung der Musik immer beibehalten wird, brachte ihn nämlich auf den Einfall zu

dieſem Verfahren auch den Componiſten eines Singſpiels zu nöthigen. Er bedachte nicht, daß der Converſationston, der in ſeinen gereimten Dialogen herrſcht, — und im Grunde herrſchen muß, weil die Handlung aus dem gewöhnlichen bürgerlichen Leben aufgegriffen iſt, — daß dieſer Converſationston der muſikaliſchen Behandlung im höchſten Grad widerſtreite, und das Reſultat einer ſolchen Behandlung nicht anders als äußerſt lächerlich ſeyn kann; wie es auch die Erfahrung bei dieſem Singſpiel beſtättiget, das einer parodirten großen Oper recht ſehr ähnlich ſieht. Wir glauben nicht, uns hier in die Abhandlung, warum es das unveräußerliche Eigenthum der großen, pathetiſchen Oper ſey, in ihrem Fortſchreiten, nie der muſikaliſchen Begleitung zu entbehren? — einlaſſen zu müſſen; die Gründe ſind jedem fein fühlenden, denkenden Kunſtfreund einleuchtend. — Herrn Steinacker trift, nach dem bisher Geſagten der weſentlichſte Vorwurf, daß er, als Tonſetzer, kurzſichtig genug war, nicht zu bemerken, daß dieſes Operngedicht in ſeiner idealen Struktur keinen feſten Charakter habe, und vermög ſeiner Zwitternatur nie von einem Componiſten bearbeitet werden ſolle; am allerwenigſten aber von demjenigen, der in dieſer Kunſt ſeinen erſten Verſuch wagt. Dieß vorausgeſchickt iſt er an den Fehler, daß auch ſeine Muſik durchaus wenig Charakter habe, und der ganze Styl verfehlt ſey, nur halb ſchuld. Mit der Ouverture wollte er wahrſcheinlich auf eine dramatiſche Idylle vorbereiten; ſie glich aber förmlich einer Reihe von Ländlern mit einer Coda worin auch das Pikkolo ſeine Rolle zu ſpielen hat; der Chor, der die Introduktion bildet, hat einen Anſtrich von ernſter Feyer, iſt auch übrigens gut gearbeitet, und würde bei mehr melodiſchem Klange Effekt machen. Ein gleich darauf folgendes Duett (Sopran und Tenor) hat reellen Werth. Es iſt eigentlich das einzige ſelbſtſtändige Tonſtück, das der Componiſt mit Erfolg behandeln konnte, und auch verſtändig behandelt hat. Die hierauf folgenden Muſikſtücke greifen eines in das andere, das Gedicht drängt und treibt daß man nicht Zeit gewinnt zu reflektiren, und zum Lobe des Componiſten geſtehen muß, er habe ſich aus dem einmahl angefangenen ſchlimmen Handel honett herausgewunden. Manches würde ausgezeichnete Wirkung gethan haben, wenn er daran nicht zu viel gekünſtelt, und nicht unnöthige Modulationen faſt überall auf einander gehäuft hätte; allein ſo hat ſeine Lieblings-Neigung ihm oftmahls geſchadet. Wir wollen übrigens nicht verkennen, daß ihm die Zuſtandbringung einer Muſik zu einem ſolchen Sujet keine geringe Arbeit gekoſtet habe, möchten ihm aber rathen ſich künftig nicht ſelbſt ſolche Laſt aufzubürden. Eine vorſichtigere Wahl des Opernbuchs kann ihm ſeine Mühe erleichtern, und mehr Beifall erwerben, als er mit dieſem bei Kennern gewann.

Die Aufführung beider Singſpiele war ſehr gut. In erſterem ſpielten Hr. Wild, Hr. Forti, Mlle. Henr. Teimer und Mad. Hönig die Hauptrollen, und hatten gänzlich befriedigt. In dem Vortrag des ſchon erwähnten Duetts haben ſich die beiden Herren Sänger wahrhaft ausgezeichnet. Im zweiten Singſpiel hatte Hr. Ehlers den famöſen Soldaten Düval vorzuſtellen. Seine beſonders deutliche, jederzeit vernehmliche Ausſprache war uns hier um ſo erwünſchter, als wir auf ſolche Art doch den Hergang der ganzen Geſchichte erfuhren, die er zweimahl in einer Gattung Geſang, für die wir keinen Nahmen finden, erzählen mußte.

Berichtigung zum Blatte Nro. 33. Seite 501 iſt auf der 12ten Zeile zu leſen „Nicolette, eine romantiſche Oper u. ſ. w.“

Nachricht.

Verſchiedene wichtige Hinderniſſe haben die richtige Ausgabe einiger Nummern dieſer Zeitung, an dem dazu beſtimmten Sonnabend jeder Woche, unmöglich gemacht. Um dießfalls die vorige Ordnung mit einem Mahle herzuſtellen, werden die folgenden Nummern von nun an jederzeit Mittwoch Abends ausgegeben werden; welches den (P. T.) Herren Pränumeranten hiemit bekannt gemacht wird.

Nro. 35.

Wiener allgemeine musikalische Zeitung.

(Mittwoch den 1. September 1813.)

Ueber die wichtigsten Erfordernisse und Bedingungen der Tonkunst als schöner Kunst.

Noch ist die allgemeine Aesthetik weniger auf die Tonkunst angewandt worden, als es diese verdient und zum Theil auch bedarf. Ich versuche hierzu einen kleinen Beitrag, und stelle die Bemerkungen ohne weitere Einleitung sogleich nach der Reihe auf.

Ein gewisser Mechanismus ist zur Ausübung der Tonkunst wie jeder andern schönern Kunst unentbehrlich, so frei sie ihrem Ursprung und Geist nach von allen äußeren Bestimmungsgründen oder Triebfedern seyn mag. Sie kann das Idealische nur durch sinnlichen Stoff, durch Töne und Klänge, andeuten, nur mittelst materieller Organe ausdrücken. Der rohe Stoff aber widerstrebt dem geistigen Ausdrucke; er bedarf daher einer Bearbeitung und Umbildung, so daß er die verlangte Form annimmt, verfeinert, veredlet, zu einer tauglichen Masse gleichsam verschmolzen wird. Der Tonkünstler muß als Virtuose und Componist seinen Stoff kennen, damit er keinen völlig untauglichen oder einen solchen wähle, dessen er nicht Meister werden kann Dieß gilt von musikalischen Instrumenten sowohl, die gespielt, als von Texten, die componirt werden sollen, und von allen Materialien, Mitteln und Vehikeln der Instrumental- und Vokalmusik. Der Tonkünstler muß wissen, was sich aus den vorhandenen Materialien machen läßt, muß mithin ihre Natur, den Mechanismus ihres Wesens einsehn. Denn der Stoff, in mehr oder weniger organisirten Parthien, im Einzelnen wie im Ganzen, ist ihm nur ein Werkzeug und Medium, seine Ideen zu offenbaren, seine höchsten Gefühle auszusprechen, eine Welt für die Einbildungskraft und für das Herz darzustellen. Damit dieß gelinge, ist nicht nur völlige Bekanntschaft mit dem Stoffe (z. B. mit der verschiedenen Natur der Instrumente und dem eigenen Charakter der Töne, mit den Gesetzen der Empfindung und des Gesanges, mit den akustischen Verhältnissen der Klänge u. s. w.), sondern auch Herrschaft über denselben nothwendig. Um das Kunstwerk wirklich zu Stande zu bringen, kann manche mühsame mechanische Operation, manche Beihilfe des mechanischen Künstlers erfordert werden, so wenig auch der Werth des Musikers in der bloßen mechanischen Fertigkeit und Geschicklichkeit besteht. Das geistreiche Genie muß sich gewissen Regeln unterwerfen, an die es wegen der Natur seines Stoffes gebunden ist, und ohne deren Beobachtung es seiner Darstellung an Haltung, Reinheit, Bestimmtheit und Festigkeit fehlen würde. Der Componist, der Virtuose und der Sänger müssen sich den Gesetzen der harmonischen Fortschreitung, des Rhythmus, der Deklamation und der Akustik fügen, um verstanden zu werden, und nicht gleich bei den ersten Akkorden, Modulationen und Worten zurückzustoßen. Der Tonkünstler kann nur dann in seinem Gebiete mit allesumfassender Zaubergewalt herrschen, wenn ihm außer tiefer, inniger Empfindsamkeit, gewandter lebhafter und feuriger Phantasie und dem damit verbundenen musikalischen Empfindungsgeist, Einsicht in die Natur der verschiedenen Instrumente und Kenntniß ihrer verschiedenen Behandlung beiwohnt, und wenn ihm außer der mannigfaltigsten Melodie die tiefe Kunst des sogenannten Contrapunkts geläufig, und er in dem gro-

ßen Reich der Harmonie einheimisch ist. Nur die tiefsinnigsten Contrapunktisten Bach, Händel, Haydn, wußten eben sowohl durch majestätische Fugen zu begeistern, als durch liebliche Melodien zu bezaubern. Sie waren des mechanischen, und an nothwendige, arithmetische und akustische Gesetze gebundenen Theils der Musik so mächtig, daß sie um so freier und kühner sich aller mechanischen Kunstmittel zu mannigfaltigem Ausdruck, zu vielfacher Darstellung bedienen konnten.

Dessen ungeachtet aber ist ohne Genie, Geist und Geschmack keine ursprüngliche, schöne Ausübung der Tonkunst denkbar. Werke der Schönheit und des Geschmacks zu erfinden, und hervorzubringen, ist nicht durch bloße Wissenschaft oder mechanische Fertigkeit, sondern wesentlich nur durch Kunst möglich, als ein Naturvermögen, welches höher ist denn bloßes Wissen, und sich durch Lehre und Unterricht nicht mittheilen, obgleich ausbilden, leiten, schärfen oder verfeinern läßt. Der musikalische Compositeur muß die Erfindungsgabe, muß Genie besitzen. Genie aber für schöne Kunst ist von dem, was man Geist und Geschmack nennt, unzertrennlich.

Ohne alle Wissenschaft wird es jedoch um die zweckmäßige Behandlung der Tonkunst auch mißlich stehn. Wer verachtet nicht seichte Produkte? Wer fühlt nicht den Unterschied zwischen einer oberflächlichen und einer gründlichen Ausführung eines musikalischen Thema's? Die Ausübung der Musik sieht sich überall beschränkt und dürftig, wo Kenntnisse und Einsichten mangeln. Wissenschaft gibt der Kunst Reichthum und Freiheit. Der gute Künstler in ein denkender und erfahrner Künstler. Wenn ihn auch Belesenheit in den besten ältern und neuern Theorien der Musik, Bekanntschaft mit den Grundsätzen der Aesthetik überhaupt und der verschiedenen Musikgattungen insbesondere, Vertraulichkeit mit der Kunstgeschichte, und ein reiches Gedächtniß in diesem Fache keineswegs zum Genie macht oder zum Künstler erhebt; so dient dieses Alles doch, seinen Geist zu wecken und zu bilden, ihn vor Einseitigkeit, Eingeschränktheit und Fehlerhaftigkeit zu bewahren, und mit

mannigfaltigem Stoffe zu versehen, an dem er Geschmack und Kunst beweisen kann.

Ferner ist Anspruchslosigkeit ein richtiges Gesetz für alle schöne Kunst in ihrer Darstellung. Sobald Ansprüche auf Beifall und Bewunderung im Vortrage des Virtuosen oder in dem Werke des Componisten hervorstechen, so fühlen wir uns durch Zudringlichkeit und Eitelkeit beleidigt, in der Unbefangenheit des Kunstgenusses gestört. Die Musik gefällt um so mehr dem gebildeten Geschmack, je weniger sie ängstlich oder eifrig zu gefallen sucht, je mehr sie, in sich selbst vollendet, von allen äußeren gefälligen Verhältnissen unabhängig zu seyn scheint. Der gute Tonkünstler unterdrückt alle Eitelkeit, und arbeitet bloß auf Vollkommenheit hin, unbekümmert um den zufälligen Beifall der Welt. Haschen nach Beifall durch gekünstelte, frappante und dem innern Kunstzweck doch fremde Anlage des Plans, durch Einmischung des Beliebten und Modischen, gibt ein affektirtes, widriges, aneckelndes Ansehen. Das Schöne und Vollkommene muß sich durch sich selbst empfehlen. Einschmeichlungen beleidigen und entfernen den wahren Geschmack. Die freie Kunst will ergötzen; das ist ihr einziger äußerer Zweck. Aber die reine Ergötzung dient ihr nur zum Zeugniß, daß ihr Bilden in sich selbst frei und harmonisch, daß ihr Produkt einigermaßen gelungen sey. Das ästhetische Vergnügen dient ihr bloß zur Versicherung ihrer eigenen glücklichen Wirksamkeit, ihrer in sich vollendeten Darstellung. Im Grunde ist nicht Vergnügen ihr letzter Zweck sondern nur ein harmonisches Produkt der freien Einbildungskraft, welches eben durch seine eigenthümliche Vollkommenheit auf allgemeines Wohlgefallen gegründeten Anspruch macht, und welchem jede Huldigung des feinen, gesunden Schönheitsgefühls nur ein empfehlendes Zeugniß gibt. Der wahre Tonkünstler arbeitet nicht eigentlich auf den Beifall hin, sondern auf Vollkommenheit, die des Beifalls würdig wäre, wenn sie ihn auch von dem leichtsinnigen, verstimmten, verbildeten, undankbaren Publikum nicht erhalten sollte. Der große Componist und Virtuose bildet und stellt dar, wie es sein

Ideal fordert, wenn auch vielleicht seine nächsten Zeitgenossen noch zu ungebildet wären, das Schöne und Erhabene in seinen Bildungen wahrzunehmen und mit Wohlgefallen zu betrachten. Er rechnet nicht auf sinnliche Neigungen, sondern auf eine freie, uninteressirte Contemplation, und hofft auf ein unmittelbares Wohlgefallen, daß in so fern allgemein bei unbefangenen Gemüthern, voll Kunstsinn, sich erwarten läßt, in wie fern es auf keine Neigung des Individuums, sondern bloß auf die allgemeinen Gesetze des Geistes, des Verstandes und der Einbildungskraft sich gründet. Der Modecomponist beabsichtigt den bloßen einseitigen, temporären Genuß der Individuen, welcher unmittelbar aus den einzelnen Tönen und Figuren, aus dem angenehmen oder lebhaften Geräusch der Instrumente, aus beliebten Tanzrhythmen u. dgl. entspringt, ohne daß dazu unbefangene Beurtheilung ihrer organischen Form, ihrer Verbindung und zusammenstimmenden Verhältniße erfordert würde. Er begnügt sich mit der Summe wohlthätig reizender und belebender Eindrücke, mit der Masse behaglicher Empfindungen. Der edlere Künstler verschmäht dagegen den bloß physischen Effekt als letzten Zweck: er steht auf einer höheren Stufe, und geht nur auf eine Darstellung aus, deren Form an sich selbst gefällt, welches nicht möglich ist ohne freie Thätigkeit der Einbildungskraft, nicht ohne freie Auffassung und Uebersicht der gegebenen Mannigfaltigkeit.

Mit der erwähnten Anspruchslosigkeit der musikalischen Darstellung hängt ihre Natürlichkeit zusammen. Die Mühe und Sorgfalt, welche dem Componisten die Ausführung seiner Idee, dem Virtuosen das Einstudiren schwieriger Passagen kostete, war nur in so fern nicht zwecklos, als von ihr in der Aufführung der Composition keine Spur mehr auffällt, die ganze musikalische Produktion vielmehr wie ein nothwendiges Naturprodukt in bewunderungswürdiger Einheit uns überrascht. Die Darstellung ist natürlich, sprechend, vollkommen wahr, sagen wir, wenn Alles in ihr mit des Künstlers rein ästhetischem Zweck zusammenstimmt, wenn er seine Idee mit Klarheit ausdrückt, überall

ein Alles durchdringendes Leben sich offenbart, in allen Theilen die Composition zu Einem Ganzen sich rundet, mit einer Nothwendigkeit sich ankündiget, welche unsere ganze Seele ausfüllt. Sie ist nicht natürlich, sagen wir, wo die Züge des musikalischen Gemähldes entweder Lücken haben, oder einander widersprechen, wo die musikalische Hauptidee nicht erreicht, oder zweideutig ausgedrückt ist, wo die Theile nicht in nothwendiger Verbindung mit einander stehen, dieses und jenes überflüßig ist, oder gar den Haupteffekt schwächt oder vernichtet.

Die Tonkunst erreicht ihren Zweck als schöne Kunst, wenn ihre Darstellung durch sich selbst gefällt. Dann ist die Frage nicht nach dem mehr oder weniger berühmten Namen, nach dem Alter, Charakter oder Geburtsort des Componisten oder Virtuosen, nicht nach dem getroffenen Modegeschmack der Zeit, nicht nach dem sinnlichen Reiz der Töne, um ein beifälliges Urtheil zu fällen. Denn das Schöne besteht eben in demjenigen, was in der bloßen ursprünglichen Reflexion über die Form der Organisation der sinnlichen Gegenstände, mithin in der unmittelbaren Beurtheilung der Darstellung wohlgefällt. Das Schöne haftet an der Wahrnehmung der Form, nicht am bloßen Sinnenreiz, nicht am bloßen Begriff oder Gedanken. Das ächte musikalische Kunstwerk gefällt in seiner Selbstständigkeit, in seiner freien Harmonie und Einheit, vergnügt in der bloßen inneren, geistigen Betrachtung, und es kommt bei der Würdigung desselben nicht auf den zufälligen Geschmack des Publikums oder einzelner Personen, nicht auf sinnliche Neigungen, auf Nervenreize, Launen, Stimmungen und einseitige Reflexionen an, welche kein allgemein gültiges Urtheil begründen können.

(Der Beschluß folgt.)

)(2

Comentar

zu einigen musikalischen Kunstwörtern.

(Von einem Hypochondristen.)

(Beschluß.)

Leicht.

Dem Zuhörer soll alles leicht scheinen was er vom Sänger vortragen hört, d. h. die Anstrengung des Letzteren soll niemahls zu bemerken seyn.

Manieren.

Zu wenig und zu viel
Führt keines zum Ziel.

Masken.

Bei den Griechen und Römern waren unter diesem Nahmen gewisse Verstärkungs-Mittel der Stimme gebräuchlich, deren sich die Schauspieler auf dem Theater bedienten. Es waren Instrumente von Metall, die man über den Mund befestigte. Wie gut wäre es für manche Sänger wenn dieser Gebrauch nicht aus der Mode gekommen wäre.

Nachgiebigkeit.

Ist in unseren Zeiten eine Tugend, die das Orchester gegen die Sänger nie in zu großem Grade besitzen kann.

Ostinato, anhaltend, hartnäckig.

Ist gewöhnlich bei dem Sänger der — Schnupfen, die Heiserkeit.

Ouverture.

An dieser Klippe sind schon manche Componisten gescheitert, und scheitern immer wieder.

Portamento di voce.

Bezeichnete sonst das sanfte Zusammenziehen zweier Töne von verschiedenen Stufen. Heut zu Tage klingt es zuweilen wie der Gesang der lieben Kätzchen, die nicht singen sondern miauen.

Probe (General-)

Es gehört ein besonderer Kenner dazu, um manchmahl die erste Vorstellung einer Oper von einer General-Probe zu unterscheiden.

Proportion.

Es gibt wohl wenig Theater-Direktionen, die bei der Zusammenstellung einer Oper-Gesellschaft darauf bedacht nehmen, daß die Stimmen der Sänger in einer richtigen Proportion gegen einander stehen, und unter ihnen in Ansehung der Stärke ein schönes Ebenmaß herrsche.

Rezitativ.

Eher möchten wohl die meisten deutschen Sänger den gordischen Knoten zu lösen im Stande seyn, bevor sie sich in den Vortrag des Rezitativs finden. Nur wenige sind in das Heiligthum der Kunst eingedrungen. Sonderbar aber ist es zu bemerken, daß es schon Veteranen sind, die musikalische Deklamation verstehn. Sollte sie eines so langwierigen Studiums bedürfen, daß darüber die Frischheit und der reine Schmelz der Stimme verloren gehen muß? —

Rein.

An sich ist jeder Ton rein, aber in Verhältniß mit andern Tönen, besonders mit jenen des Orchesters sind öfters die Sänger unrein. Dieses will nun nicht Jeder begreifen.

Ritornell.

Ist um des Contrastes willen merkwürdig, der zwischen den Sängern und dem Orchester-Personal herrscht. Indeß erstere, in Ermanglung der Mimik und des Gebärdenspiels, in peinlicher Verlegenheit auf der Bühne herumirren, freuen sich Letztere ihrer Unabhängigkeit, und spielen sorglos, was ihnen ihre Parte vorschreiben.

Schule.

Wie? wer möchte es wagen, mit gewissen Sängern von Schule zu sprechen? Du lieber Himmel! Da würde man ankommen, wie beim Farbenreiber des Adrian von Ostade!

Solfeggiren.

Schwerlich wissen viele Sänger nur noch die Bedeutung dieses Kunstworts! Ist auch nicht nöthig!!

Sotto voce.

Man sollte glauben, dieß sey manchmahl schon von außen über den ganzen Singpart geschrieben.

Stimme.

Die Kunst hat es in den neuesten Zeiten so weit gebracht, daß man auch ohne Stimme singen kann und noch bewundert wird. (Ist keine Ironie).

Tempo rubato.

Ist nach der neuesten, aus Kunstwerken abstrahirten Definition ein Gezerre und Gewirre, woraus kein Mensch klug werden kann!

Tonleiter.

Diese täglich durchzusingen, wie es einst üblich war, gilt nunmehr für Schulfuchserei.

Vokalmusik.

Bekömmt man bei uns fast gar nicht mehr zu hören. Selbst Sänger vom Range schämen sich nicht, die Unterstützung der Blasinstrumente zu benützen, welche der besorgte Componist nur für ihre schwachen Collegen der Partitur beigefügt hat, um das Sinken des Tons zu verhindern, und damit die einfallende Instrumentalmusik nicht distonire.

Zunge.

Bei manchen Sängern scheint sie zu dick oder zu dünn, zu breit oder zu schmal, zu kurz oder zu lang zu seyn. Oft scheint sie gar zu fehlen. So unverständlich ist ihre Sprache.

Dixi!

Musikalische Litteratur.

Zu Paris ist bei dem Buchhändler Dentu so eben ein Werk von Hrn. Martine erschienen, welches den Titel führt: Ueber die dramatische Musik in Frankreich. — Es sind über diesen Gegenstand schon Folianten beschrieben worden, besonders in dem Zeitpunkt, wo Gluck und Piccini sich um die Diktatur in der lyrischen Tragödie stritten; doch hat man bisher noch nirgends die Grundsätze mit Unpartheilichkeit aufgestellt gefunden, nach welchen die Werke dramatischer Lyrik zu beurtheilen sind; die vollständige Geschichte der Fortschritte und des Verfalls dieses Zweiges der Tonkunst war noch nicht zu Stande gebracht; es gab endlich noch kein kritisches Werk, wo fast alle Componisten von Lambert und Lully bis auf Persuis und Nikolo in chronologischer Reihe mit der erforderlichen Unbefangenheit beurtheilt worden wären. In vielen dieser Hinsichten empfiehlt sich nun das angezeigte Werk — zwar nicht den Parthenführern und Vorstehern gewisser Schulen des Geschmacks, aber dagegen allen Künstlern und freien Musikfreunden die da auf die gewöhnliche, andringende Frage: Halten Sie es mit der französischen oder italienischen Schule? antworten: Mit meinem Vergnügen; und sich von allen Extremen gleich weit entfernt halten, zu welchen sie der Anhang an einen derjenigen hinreißen würde, die so gern die freie Meinung Anderer tyrannisch beherrschen. Vorläufig diene zur willkommenen Nachricht, daß der Verfasser eben so viel Kenntniß und Geschmack als Mäßigung und Bescheidenheit in seinem Werke zu erkennen gibt.

Rezensionen neuer Musikalien.

Trio concertant pour la Flute, Alto et Guitare comp. et dedié à est le Baron de Knorr par F. Haslinger. Oeuvre 9. Vienne chez l'Auteur.

Das besondere Wohlgefallen, welches man bei uns von jeher an dem Genuße von Instrumental-Compositionen bezeigt hat, und auch gegenwärtig — vielleicht noch mehr als sonst — bezeigt, so wie die entschiedene Vorliebe, welche die Dilettanten der Kunst für die Ausübung solcher Compositionen fühlen, bildet einen eigenthümlichen Charakterzug in dem Geschmack der südlichen Bewohner Deutschlands, wodurch sie sich von ihren Brüdern im Norden, die dagegen größere Verehrer

der Vokalmusik sind, kontrastirend unterschieden. Eine natürliche Folge von dieser verschiedenen Neigung des Geschmacks ist es daher, daß die große Zahl der Componisten, die ihre Kunst zunftmäßig behandeln, deren Bestreben also einzig dahin gerichtet ist, von der am meisten gangbaren Waare zu liefern, sich bei uns größtentheils mit der Composition für Lieblings-Instrumente beschäftigen, gleichwie ihre Herren Collegen im deutschen Auslande ihre Muse dem Liederfache widmen. Der Vorrath an Werken beider Art ist hierdurch zu beiden Seiten durch eine Reihe von Jahren bedeutend angewachsen, und vieles aus diesen hat — wenigstens bei denjenigen, für die es zunächst bestimmt ist — seinen Anwerth gefunden. Die Lust, wohl auch das Bedürfniß mancher Componisten, fortwährend neue Kunstproduktionen zu liefern, mußte es indeß herbeiführen, daß es ihren späteren Werken, in Vergleich der früheren, bald an zu wenig sorgfältiger Ausarbeitung, bald, zu Folge der Erschöpfung ihrer Phantasie, an Neuheit der Ideen fehlte, diese also dem Geschmacke ihres Publikums nicht mehr so zusagten wie ihre älteren Geschwister. Mehrere Componisten, die ihre Eigenliebe nicht verhinderte, dieses selbst zu fühlen, verzichteten auf eigene Schöpfungen, und beschränkten sich auf das sogenannte Arrangiren der Opernmusiken für verschiedene Instrumente. Allein da derlei Silhouette meist nur einen Theil derjenigen interessiren, die das schöne Original kennen, viele sogar diesen Arbeiten gar keinen Geschmack abgewinnen können; so vermindert sich die Zahl guter, wahren Genuß gewährender Instrumental-Compositionen kleinerer Gattung immer mehr. Unter solchen Umständen wird den Freunden derselben, besonders für Flöte, Viola und Guitare, das hiemit angezeigte Werk gewiß willkommen seyn.

Dieses Trio (G-dur) ist in einem soliden guten Style gearbeitet, enthält nebst gefälligen Gesang und ziemlich glänzenden Passagen auch Fülle der Harmonie — in so weit es die drei Instrumente gestatten — so wie mehrere gewählte Ausweichungen, wodurch es sich von den gewöhnlichen Trios vortheilhaft unterscheidet, und unter den neuern bessern Compositionen dieser Art seinen Rang behauptet. In der Zusammenstellung des Gesanges herrscht etwas gemischter Geschmack, welches vermuthen läßt, der Verfasser habe entweder die Skizze des Ganzen nicht in einem Guße vollendet, oder aber in einer späteren Zeit daran Aenderungen vorgenommen, wo ihn nicht mehr dieselbe Begeisterung erfüllte, die so aus einzelnen Theilen hervorleuchtet, welche durch ganz heterogene Idee getrennt erscheinen. Der Schluß des ersten Theils, im ersten Allegro, ist wohl als Einleitung in die Repetition recht gut hingestellt, im Uebergang zum zweiten Theil aber ist die harmonische Fortschreitung nicht rein; da der Leitton hier nach G-dur nicht aber nach E-moll vorhanden ist. Es wäre daher zu wünschen, der Verfasser hätte, wie es sonst üblich ist, einen zweifachen Schluß angegeben, wovon der letztere für den Uebergang zum zweiten Theil gehört hätte. Einige verbothene Oktaven hätten übrigens in diesem Stück vermieden werden sollen. Das Adagio ist durch die übermäßige Dehnung des Schweifes etwas zu lang geworden. Im letzten Stück (Rondo Allegretto) erlaubte sich der Verfasser einige sehr schnelle Ausweichungen, welche im großen Orchester zur Erreichung einer frappanten Wirkung wohl angebracht werden dürften, hier aber etwas gewagt sind. — Möge er diese freundschaftlichen Winke beherzigen, und das Publikum bald mit ähnlichen Werken erfreuen, worin eine gleich strenge Prüfung selbst zu so wenigen Rügen keinen Anlaß mehr finde.

Die Ausführung dieses Trios fordert geübte Spieler, die sich jeder mit seinem Instrumente angenehm, und hinlänglich beschäftigt finden.

Die Auflage, welche der Verfasser auf eigene Kosten veranstaltet hat, ist sehr schön und ganz fehlerfrei.

Miszellen.

Es wird wohl den meisten unserer Leser unmöglich scheinen, daß über unsere beliebte Schweizerfamilie noch etwas Vernünftiges gesagt werden könne, ohne eines jener Urtheile zu wiederhohlen, die seit der Existenz dieses originellen Meisterwerkes darüber von so vielen Seiten zum Lobe des Componisten, und auch verhältnißmäßig zu Gunsten des von ihm bearbeiteten Sujets gefällt worden sind. Wir sind ganz derselben Meinung und fühlen uns auch nicht im Stande das Gegentheil zu erweisen; doch haben wir uns vor kurzem überzeugt, daß diese Oper wenigstens noch zu manchen sehr drolligen Bemerkungen Anlaß geben könne, die immerhin geeignet sind das Zwerchfell der Zuhörer zu erschüttern, ohne daß sie den Ruhm des genialen Verfassers zu schmälern vermögen. Den Beweis liefert der 12te Band des Jahrgangs 1812 vom Esprit des Journaux français et étrangers, par une Société de gens de lettres. Nachdem der Rezensent aus der Geschichte der dramatischen Litteratur erwiesen, daß die, dieser Oper zum Grunde liegenden Handlung aus der Oper Nina (die Wahnsinnige) entlehnt sey, und zuerst zur Dichtung des Schauspiels: Pauvre Jacques Anlaß gegeben habe, woraus dann das lyrische Drama: La vallée de Suisse, (die Schweizerfamilie) entstanden sey, (worin er zwischen dem großmüthigen Benehmen des Grafen gegen die unglückliche Familie und — jenem des Fürsten Esterhazy gegen Haydn, als diesem einst sein Haus mit allem Habe verbrannte, eine Analogie scharfsinnig entdeckt;) und nachdem er, diesem zu Folge, dem Verfasser des Operngedicht alle Originalität der Ideen, worauf dieser gar nie Anspruch machen wollte, mit verächtlicher Miene abgesprochen, und die ganzen drei Akte leer und ermüdend gescholten (vermuthlich weil es kein Intriguenstück ist); versichert er, daß dieses Stück nur der guten Musik des Hrn. Weber, Kapellmeister des Kaisers von Oesterreich, den großen Beifall verdanke, den es in Wien und Prag bei seiner Aufführung gefunden hat. Hätte er nicht die Charge des Componisten angezeigt, und nicht in den detaillirten Lobsprüchen auf einzelne Musikstücke deutlich zu erkennen gegeben, daß es unseres Weigls Musik sey, von der er spreche, so hätte man wirklich glauben müssen, einer der Herren Weber, deren Deutschland in der Reihe der Componisten mehrere zählt, habe mit Hrn. Weigl denselben Stoff genau nach dem nämlichen Text bearbeitet; und mit beschämender Verwunderung müßten wir gestehen, daß uns dieses nationelle Kunstprodukt gar nicht bekannt sey. Denn daß ein homme de lettres und musikalischer Kunstrichter nicht einmahl die Werke eines der vorzüglichsten Tonsetzers unseres Zeitalters kennen sollte, ist in der That unglaublich; so wenig es begreiflich ist, wie es ihm unbekannt bleiben konnte, daß diese Oper nicht bloß in Wien und Prag, sondern in allen Städten Deutschlands schon längst mit demselben verdienten großen Beifall gegeben worden ist. — Ungeachtet des innern Werthes, den er der Composition zugesteht, bemerkt er doch ferner, daß die Oper von dieser Seite, bei der Aufführung im Th. de l'opera comique nicht gehörig gewürdigt worden ist; bekennt aber dabei naiv, daß daran nur der mangelhafte Vortrag der Darstellenden Schuld getragen habe, indem deren Stimmen, wo nicht überhaupt gehaltlos, doch wenigstens für die Parte dieser Oper zu schwach und zu wenig gebildet sind. Die Deutschen und Italiener, bemerkt er, schreiben Opern zum Singen, und hier (in Paris) beschränkt sich die Kunst der Darstellenden so wie die Forderung des Publikums auf ein gutes Spiel. Eine Haupt-Ursache an der minder günstigen Aufnahme dieser Oper ist endlich, nach des Rezensenten Versicherung, der Umstand, daß der Componist der Partitur nur deutschen Text (!) untergelegt hat, und die Uebersetzung desselben um so schlechter ausfiel, als die Verse von der Prosa, wegen öfteren Mangel des Reimes und des Rhythmus, nicht zu unterscheiden waren; wodurch natürlich der Uebersetzer zu Mißgriffen verleitet wurde, die ein pariser Publikum, das die Opern mehr von der litterarischen als musikalischen

Seite beurtheilt, am wenigsten verzeiht. Er schließt mit dem Wunsche, Herr Weber (Weigl) möge sich mit der französischen Sprache vertraut machen, und einmahl einen Operntext in dieser Sprache bearbeiten, damit sich doch auch die Pariser eines ungeschwächten Genußes seiner Composition erfreuen zu können. Wahrlich die sonderbarste Forderung die je an einen Componisten gemacht wurde! Cherubini und Spontini würden sich höflichst darüber verwundern, und eben nicht schmeichelhaft antworten, wenn wir sie um die Bearbeitung deutscher Opernbücher ersuchten, und uns die Anerkennung ihrer Meisterschaft im Gebiete der Composition aus dem Grunde bis dahin vorbehielten, weil die bisherigen Uebersetzungen der von ihnen in französischer Sprache bearbeiteten Texte nichts taugen.

Anekdote

Zur Zeit der französischen Revolution trieb ein Emigrant in Deutschland sein Wesen als Virtuos auf der Violine. Daß er sich durch die Tonkunst ehrlich zu ernähren suchte, hätte ihm keine Schande gemacht, er war aber eben so unwissend als anmaßend. Einst wohnte er einer Aufführung von Haydns „Sieben Worten" NB. ohne dem später unterlegten Text — bei. Hier wollte er so recht seine Kenntniße zeigen, und an dem ehrwürdigen Vater Haydn seinen Witz üben. Als der Satz über die Worte „Mich dürstet" kam, wandte er sich zu seinem Nachbar, einem sehr achtungswerthen und berühmten Tonsetzer. „Wie kann man aber so albern seyn, fragte er, die Worte: Mich dürstet! durch Musik ausdrücken zu wollen?" Und warum das nicht? antwortete lächelnd der Deutsche. Sie sind noch lange kein Haydn; aber so oft Sie spielen, höre ich ganz deutlich, die Worte: Mich hungert! —

Ein Kapellmusikus verließ, etwas voreilig, seinen Dienst, vielleicht besonders deßhalb, weil ihm die Hoffnung, dereinst Conzertmeister zu werden, benommen schien. Seine Finanzen waren zwar sehr in Unordnung; er hatte indeß seine Maßregeln so schlau genommen, daß nach seinem Abschiede seine Gläubiger nicht nur leer ausgingen, sondern auch noch die Gerichtskosten dazu tragen mußten: „Es ist doch wirklich Schade, sagte ein Witzling, daß der Mann nicht an die Spitze des Orchesters gestellt worden ist; denn, daß er sich aufs Anführen versteht, hat er bewiesen."

Es war lange Zeit allgemein angenommen, der berühmte Pergolesi sey vergiftet worden.

Floquet, Verfasser der Oper l'union de l'amour et des arts, welche 1755 in Paris mit vielem Beifall aufgeführt wurde, ließ sich durch das dadurch geerndtete Lob dergestalt bethören, daß er fast närrisch wurde. Er fürchtete Pergolesis Schicksal.

Eines Tages war er bei der Marquise Montalembert zu Tische, wo sich auch Marmontel befand. Nachdem ihm dieser einiges Lob gespendet hatte, ermunterte er ihn, auf seiner begonnenen Laufbahn fortzuschreiten.

Aber mein Herr, versetzte Floquet: ich habe Ursach zu vermuthen, daß sie nicht lange dauern wird.

„Warum denn?" entgegnete Marmontel: „Sie sind ja noch jung und scheinen einer guten Gesundheit zu genießen."

Das ist wohl wahr, allein es wird Ihnen nicht unbekannt seyn, daß Pergolesi durch eifersüchtige Feinde vergiftet wurde.

„Also dieß ist Ihre Furcht?" fuhr Marmontel fort: „Seyn Sie ruhig! Der Papst Ganganelli, „Klemens XIV, ich auch vergiftet worden und doch ist „der Vicar des Kirchspiels St. Sulpice außer Sorgen „deshalb, er lebt in tiefster Ruhe und Sicherheit, und „ich glaube Ihnen ein Gleiches rathen zu dürfen, ohne Gefahr für Sie befürchten zu müssen."

Nro. 36.

Wiener allgemeine musikalische Zeitung.

(Mittwoch den 8. September 1813.)

Bemerkungen

über die Erfindung einer neuen Flöte, des sogenannten Paneilons.

(Gemäß unserer schon bei mehreren Gelegenheiten gegebenen Erklärung haben wir auch der nachfolgenden anonymen Einsendung die Aufnahme in diese Zeitschrift nicht versagt. Wenn wir uns an der Einkleidung der Antikritik einige Abänderungen erlaubten, so geschah es nur, um die aufgestellten Begriffe durch eine konsequente Zusammenstellung zu einem klaren, allgemein verständlichen Ganzen zu ordnen. Warum wir manche ganz gemeine Satyre wegließen? — dieß bedarf vor einem gebildeten Publikum, da am wenigsten einer Rechtfertigung, wo es sich um Kunstgegenstände theils unmittelbar, theils beziehungsweise handelt. Uebrigens hielten wir es für unsere Pflicht, über die angeführten Beschuldigungen die Rechtfertigung des Beklagten in stellenweisen Anmerkungen aufzunehmen, da aber, wo sich der Einsender offenbarer Irrthümer schuldig gemacht hat, diesen auf gleiche Art zu recht zu weisen.)

Bei der Würdigung jeder neuen Erfindung geht die Untersuchung zuförderst dahin, den Zweck kennen zu lernen, den der Erfinder mit seiner neuen Idee verband, und hiernach auszumitteln, ob und in wie weit er diesen erreicht, ob und welche Vortheile der Kunst dadurch zugingen. Herr Bayer, der — wie ich weiter unten beweisen werde — sich ganz unrechtmäßig die Erfindung des Paneilons anmaßt, (Siehe Nro. 28 dieser Zeitschrift) spricht dem Paneilon, in Rücksicht des größeren Umfanges sowohl als auch des eigenthümlichen Charakters des Tones, einen entschiedenen Vorzug von der bisherigen englischen Flöte zu. Ich kann mich aber weder von dem einen, noch von dem andern so hoch angepriesenen Vortheil überzeugen; denn I. mußte der sogenannte C-Fuß, um die Tiefe hervorzubringen, dergestalt verlängert werden, daß man wegen des außerordentlichen Uebergewichts der ungemein langen und schweren Klappen nicht spielen kann, ohne sich des angezeigten Vortheils mit dem, am Kopfstück befestigten, um die linke Achsel zu nehmenden Schnürchens zu bedienen; auf welche Art man, wie in einer Maschine gepreßt, den Kopf weder auf- noch abwärts bewegen kann, welches im Spielen bedeutend hindert. a) II. Gehört eine Löwenbrust dazu, um die tiefsten Töne

Anmerkungen der Redaktion.

a) Der Hr. Einsender wollte uns die Gründe mittheilen, welche ihn abhalten, die Vorzüge des Paneilons vor der Flöte in Rücksicht des größeren Umfangs und des Toncharakters anzuerkennen, und macht mit der Entdeckung einer gefundenen Schwierigkeit in der Behandlung den Anfang! — Dieß bei Seite gesetzt, ist es gar nicht einzusehen, wie er dabei mit dem Kopfe in Verlegenheit kommen kann. Mit diesem hat doch wahrlich das, ihm so lästige Schnürchen, das nur um die Achsel, oder eigentlich unterhalb derselben um den Arm gelegt wird, nichts zu schaffen; es kann die freie Bewegung des Kopfes gar nicht hindern.

gis und g auch nur anhauchen zu können; wem diese manacht, der bringt es auch nicht einmahl so weit b) III. Kann man die tiefen Töne nur mit größter Beschwerlichkeit in sehr langsamem Tempo herabschleifen; im halbgeschwinden Tempo ist dazu gar keine Möglichkeit vorhanden. c)

Auf diese Art überwiegt die schwierige Behandlungsart dieses Instruments weit den beabsichtigten Vortheil, mithin hat die Kunst — wenigstens bis itzt — dadurch nichts gewonnen. Ueberhaupt soll man vielmehr darauf bedacht seyn, die Behandlung eines Instruments zu erleichtern als zu erschweren, indem sich von selbst so viele Schwierigkeiten darbieten, deren Ueberwindung allein vieljähriges und anhaltendes Studium erfordert. Und wie manche Schwierigkeiten liegen noch unbesiegt vor unsern Augen! —

Herr Bayer, wie gesagt, maßt sich an, der Erfinder dieses Instruments zu seyn. Aber ganz falsch! Die Erfindung desselben kömmt dem Verfertiger, dem Instrumentenmacher Herrn Koch zu, welcher den Versuch machte, ehe jener noch davon träumte. Herr Ceccoli, welcher ein Wohlgefallen daran fand, ließ sich das zweite, Herr Br. v. Knorr das dritte machen, und das vierte, bisher auch das letzte, bekam erst Herr Bayer. Von der Wahrheit dieser Behauptung kann sich Jedermann leicht überzeugen. d) Eigentlich, die

b) Wenn diese Bemerkung keine Hyperbel ist, so hat die Unmöglichkeit, die Töne gis und g auch nur anzuhauchen, ihren Grund wohl nur in dem Unvermögen des Herrn Einsenders, nicht aber in dem Bau des Instruments. Es wurde übrigens gleich bei der ersten Bekanntmachung des Panelons (in Nro 28 dieser Zeitschrift) erklärt, daß die vorgenannten Töne erst durch Uebung und Studium zum vollen Anklingen gebracht werden können. Derselbe Fall findet sich bei allen Blasinstrumenten, nur an verschiedenen Orten der Tonleiter.

c) Was auf einem neu erfundenen Instrument geleistet werden könne, ist ein Gegenstand der Erfahrung. Ohne diese ist jedes Urtheil, dafür oder dawider, hypothetisch. Was wir darüber bekannt gemacht haben, gründet sich auf persönliche Ueberzeugung beim Anhören einer Privat-Produktion, die uns Herr Bayer gab. Einseitige Versuche Anderer, die mit der Behandlungsart des Instruments nicht vertraut sind, entscheiden nichts. Wir fordern keinen blinden Glauben an das, was wir aus eigener Erfahrung über diesen Gegenstand gesprochen haben; verweisen daher unsere Leser in Wien auf Herrn Bayers nächst bevorstehendes öffentliches Conzert, wo sie selbst entscheiden mögen, was auf dem Panelon zu leisten möglich sey.

d) Auf die mit diesem eingesendeten Aufsatze erhaltene Anzeige, daß auch Herr Koch die Erfindung des Panelons in Anspruch nehme, waren wir um so ernstlicher bemüht zu erfahren, welchem von beiden Prätendenten dieses Verdienst eigentlich gebühre, als wir immer trachten, selbst den Schein von Partheilichkeit zu vermeiden, und selbst das Geständniß, daß wir unrecht berichtet worden, minder drückend als das Bewußtseyn wäre, zur Verbreitung von Irrthümern und zur Schmälerung fremden Verdienstes beigetragen zu haben. Das Resultat unseres Nachforschens ist folgendes: Der Instrumentenmacher Herr Koch hat wirklich zuerst die Idee gehabt, an der englischen Flöte den C-Fuß so sehr zu verlängern, daß ihr Umfang in der Tiefe bis G reiche, und er hat auch diese Idee ganz allein, ohne Jemandes Beihilfe oder Rath, vollständig ausgeführet. Er gesteht indeß selbst, daß die darauf angebrachten neuen Klappen, wodurch, nach unserer gegebenen Beschreibung, dem Instrumente in Ansehung der bisher mangelhaft gewesenen Töne, bedeutende Vortheile zugehen, eben so gewiß von der Erfindung des Herrn Bayer herstammen als durch des Letzteren weitere Erfindung einer ganz neuen Skale (Fingersatz) das Instrument erst jenen eigenthümlichen Charakter des Tones gewonnen hat, wodurch es zum Panelon geworden ist. In so weit also, als Herr Bayer an dem neuen Instrument Vortheile und Eigenheiten entdeckt hat, wovon selbst der Verfertiger früher keine Kenntniß hatte, ist dessen Anspruch, der Erfinder des Panelons zu seyn, gerechtfertiget, da ohne seiner Bekanntmachung der erfundenen Skale das Instrument wohl als eine Flöte von ungewöhnlichem Umfang, nicht aber als Panelon gebraucht werden kann.

Wahrheit zu gestehen, lieferte Herr Dreßler die Grundidee zu diesem Instrumente, — aber nur zu seinem Nachtheil — indem er den Umfang seiner Flöte um das tiefe h vermehrte. e) Er hätte aber weit klüger gehandelt, wenn er lieber auf ein Mittel gedacht hätte, seinem Tone mehr Fülle und Kraft zu geben, wo ihm dann gewiß Jedermann den Vorzug vor allen Flötisten in Wien eingeräumt hätte. Bei dieser Gelegenheit, da ich über Herrn Bayers vorgebliche Erfindung mein Urtheil zu fällen wage, kann ich mein, und vieler Anderer Befremden über das Prädikat, das sich Herr Bayer als Professor der Flöte gibt nicht länger verbergen. Nach eingeholter Erkundigung soll derselbe in russischen Diensten gewesen seyn; in welchem Charakter aber konnte ich nicht in Erfahrung bringen. Da es bisher unbekannt ist, daß in Petersburg ein Conservatorium existirt, so mag es vielleicht seyn, daß in irgend einer Provinz Rußlands eine ähnliche Anstalt im Kleinen bestehe, wobei aber zum Unterricht der Sklaven wohl Lehrmeister aber keine Professoren angestellt seyn werden. f) Sollte aber wirklich zu Petersburg ein Conservatorium, wobei Herr Bayer die Stelle eines Professors einnahm, bestehn, g) so könnte er sich allenfalls Professor des Conservatoriums aber nicht Professor der Flöte schreiben, und selbst in diesem Fall würde ihm eine kleine Unbescheidenheit zur Last fallen, denn Herr Rode, Kreutzer u. a. sehr schätzbare Künstler sind wirklich Professoren des Conservatoriums zu Paris, sie nennen sich aber dennoch ganz bescheiden Mitglieder desselben. Herr Bayer könnte sich den Titel eines Professors noch höchstens alsdann beilegen, wenn er der erste Virtuose auf seinem Instrumente wäre, und selbst dann sollte ihm der vollendete, erste Violoncell-Virtuose unserer Zeit, Herr Bernard Romberg, zum Muster dienen, dem es genügt, sich Mitglied des Pariser Conservatoriums zu nennen. h) Wie weit aber Hrn. Bayers Kunst von der höchsten Vollendung entfernt sey, überlasse ich dem Urtheile jedes Sachkundigen und bemerke nur, daß derselbe einen schon etwas veralteten Geschmack besitze, weßwegen er in der Kammermusik kein Glück macht; im Conzert nimmt sich sein Spiel wegen seines vollen, starken Tons besser aus, aber noch besser im Theater Orchester, wo man seinen zitternden Ton weniger wahrnimmt, und er daher ganz an seinem Platze ist. i)

---

e) Das tiefe h hat allerdings Anlaß zur Idee des Paneilons gegeben; allein diese Erfindung ist nicht jene des Herrn Dreßler. Schon vor beiläufig 20 Jahren hat der Instrumentenmacher und selbst gute Flötenspieler Turner den ersten gelungenen Versuch gemacht.

f) Auch ohne der satyrischen Anspielung des Herrn Einsenders auf den Sklaven Unterricht bei der russischen Jagdmusik, und ohne der gar subtilen Distinktion zwischen Lehrmeister und Professor hätten wir auf eine bescheidene Anfrage, die von Herrn Bayer erhaltene Auskunft gegeben: daß zu Krzemieniez in Volhinnien schon lange ein (unter der Universität zu Wilna stehendes) Gymnasium bestehe, mit welcher eine Akademie verbunden ist, auf welcher die Söhne der angesehensten Adeligen aus Volhinnien — wie in der M. Theresianischen Ritter-Akademie — Unterricht in allen bildenden und schönen Künsten, also auch in der Musik erhalten, und daß Herr Bayer bei derselben als besoldeter Lehrer der Flöte in den Jahren 1809 und 1810 angestellt gewesen sey, und als solcher da jederzeit wieder eintreten kann; wie er dieses aus Urkunden Jedermann zu erweisen bereit ist.

g) Zu Petersburg hat noch nie ein Musik-Conservatorium bestanden; davon kann sich der Herr Einsender überzeugt halten.

h) Der Herr Einsender belieben gewaltig viel auf das Prädikat: Professor zu halten. Es bezeichnet doch weiter nichts als einen Lehrer; und ist es wohl im geringsten unbescheiden, wenn der Virtuose, der sich mit dem Unterricht auf seinem Instrumente beschäftigt, sich einen Lehrer, oder was eines ist, Professor desselben nennt? — Da möchten wir die so allgemein gewordenen Prädikate: Virtuose und Kapellmeister oft weit mehr anstößig finden.

i) Der Herr Einsender thut sehr weislich, das Urtheil über Herrn Bayers Künstlertalent Sachkundigen zu überlassen. Nur so viel müssen wir

Ueber die wichtigsten Erfordernisse und Bedingungen der Tonkunst als schöner Kunst.

(Beschluß.)

Genialität ist endlich ein eigenthümliches Kennzeichen ächter Produkte der Tonkunst in jeder Gattung. Das musikalische Genie besteht in der unerklärlichen Naturgabe oder ursprünglichen Fähigkeit, ästhetische Ideen zu erzeugen, ihnen in der melodischen und harmonischen Organisation der Töne den zweckmäßigsten Ausdruck zu geben, und denselben zur Darstellung geistreicher Tonstücke zu gebrauchen. Ohne dieses originelle und musterhafte Talent zur Musik würde es nichts als mechanische Fertigkeit und Fleiß im Nachahmen der bloßen Natur, oder eine bloß kalkulirte, mit kaltem Verstand ausersonnene Musik geben, der es an seelenvollem Ausdruck und phantasiereichem Sinne fehlen würde. Dann würde gar kein Begriff von schöner Kunst vorhanden seyn. Das Genie ist es allein, welches durch unerklärliche Produkte einer schöpferischen Phantasie in der musikalischen Welt die Menschheit mit belebendem Geistes- und Herzens-Ausdruck erfüllt, zu idealischen Anschauungen emporhebt, durch schöne und erhabene Bildungen entzückt und begeistert. Ihm dankt die Tonkunst alle geistvolle Erfindung, alle Originalität des Ausdrucks, alle Eigenthümlichkeit der Behandlung mannigfaltiger Ideen für Geist und Herz. Allein der bloße Reichthum eines lebenden, feurigen Einbildungskraft reicht doch nicht hin für die vollkommene schöne Behandlung der Musik. Diese bedarf zugleich eines freien, geübten Beurtheilungs-Vermögens, einer reifen Ueberlegung des Plans und der Anordnung, und der Kraft unter den musikalischen Gedanken und Kunstmitteln eine schickliche Wahl zu treffen. Das erfinderische Genie wird sich daher durch prüfenden und läuternden Geschmack in der Composition und im Vortrage leiten, um in seinen Darstellungen die Regel des Schönen zu übertreten.

Ueber das musikalische Genie nun folgende Bemerkungen. Alle Praxis geht der Theorie voraus, alles Handeln dem Wissen. So erfand, dichtete, bildete das Genie längst Gesänge und Musikstücke, ehe man eine Kunsttheorie besaß. Ja diese konnte sich nur auf zweckmäßige Produkte des Genies stützen, nur aus ihnen geschöpft werden, nur aus ihnen sich bewähren. Man zergliederte die Vollkommenheiten eines schönen Kunstwerks, welches entstanden war, ehe man an Kunstregeln gedacht, das Verfahren des Genies sich deutlich gemacht, und auf bestimmte Begriffe gebracht haben konnte. Durch diese Zergliederung lernte man die Zusammensetzung der mannigfaltigen Theile im Kunstprodukte erst recht kennen, ihre Einheit und Verhältnißmäßigkeit bewundern, dem Verfahren des Genies selbst einigermaßen auf die Spur kommen. Nun entdeckte man die nothwendigen Bedingungen, von welchen der wohlgefällige Eindruck und das Schöne, Große oder Erhabene des Werkes im Einzelnen und im Ganzen abhinge; nun nahm man aus seiner Beschaffenheit Regeln ab, deren Beobachtung zur Hervorbringung eines ähnlichen nicht umgangen werden durfte. Doch kann eine solche Künstlertheorie immer nur mehr negativ als positiv nützen, indem sie mehr die Hindernisse der Kunst-Vollkommenheit entfernt, und zur Richtigkeit anleitet, als die Hervorbringung neuer Schönheit, das Zauberische und Herrliche in musikalischen Schöpfungen lehren kann.

(Sehr treffend äußert sich Wieland über die Un-

---

bemerken, daß ein und derselbe Künstler immer mit dem gleichen Geschmack spiele, und ein veralteter Geschmack im Conzert nicht weniger unangenehm als in der Kammermusik seyn müßte; — daß übrigens das geringe Zittern des Tones für keinen Naturfehler angesehen werden dürfe, sondern als eine, im Vortrage des Adagio, angewandte eigene Manier zu betrachten sey, die als eine Nachahmung der sogenannten Vibration auf der Violine am rechten Ort die Wirkung nicht verfehlt, und schwerlich für fehlerhaft erklärt werden kann.

erklärbarkeit der genialischen Produkte in seiner geistvollen Abhandlung über die Ideale der Alten: „Die Imagination eines jeden Menschenkindes und die Imagination der Dichter und Künstler insonderheit ist eine dunkle Werkstatt geheimer Kräfte, von denen das A B C-Buch, das man Psychologie nennt, gerade so viel erklären kann, als die Monadologie von den Ursachen der Vegetation und der Fortpflanzung. Wir sehen Erscheinungen, Veranlassungen, Mittel; aber die wahren Ursachen, die Kräfte selbst, und wie sie im Verborgenen wirken — über diesem Allem hängt der heilige Schleier der Natur, den kein Sterblicher je aufgedeckt hat. Eine Veranlassung von innen oder außen ist freilich immer da; aber in neunzig Fällen unter hundert möchte ich den sehen, der mir erklärte, wie gerade diese Wirkung aus dieser Veranlassung, dieser vermeinten Ursache entstehen konnte? — entstehen mußt?")

Genie läßt sich nicht ohne das denken, was man Geist nennt. Geist erklärt Kant für das, die Darstellung belebende Prinzip im Gemüth, oder für das Vermögen zu ästhetischen Ideen. Diese sind Vorstellungen der Einbildungskraft, von solcher Tiefe und Fülle des Inhalts, welche kein bestimmter Begriff erreichen oder umfassen kann. Sie dienen daher nicht zur Erkenntniß, sondern zur Belebung des Gemüths. Die Einbildungskraft des musikalischen Genies schafft sich mehr noch als andere Künstler eine neue Welt, zu der sich kein Original in der bloßen Natur findet, aus welcher der Dichter, der Mahler, der Bildhauer und Schauspieler wohl Vieles entbehren kann. Die musikalisch ästhetischen Ideen streben über die gewöhnliche Erfahrung hinaus und übersteigen die Wirklichkeit. Selbst wenn uns der Tonkünstler Züge der wirklichen Menschheit z. B Liebe, Furcht, Hoffnung, Freude, Traurigkeit, Wildheit oder Sanftmuth schildert, oder uns Vernunft-Ideen (wie göttliche Majestät oder Ewigkeit) versinnlicht, so geschieht es auf eine idealische Weise oder durch entfernte Analogien. Geistreich wird die Musik durch die ästhetischen Ideen des Genies, welches sich über das Gemeine emporschwingt, durch unerschöpf-

liche Fülle der Melodie und durch Starkheit der Harmonie uns ergötzt; aber durch Geschmack gewinnt das Ganze die innere Vollendung, die Ordnung, die Lauterkeit und edle Einfalt, ohne welche es nicht schön zu heißen verdiente. Das Geistreiche der musikalischen Composition liegt nicht gerade in großen Zurüstungen, in dem Gepränge vieler Instrumente, u. dgl., sondern oft weit mehr in einer gewissen Simplicität, wodurch mit Wenigem viel gesagt wird. Wie bedeutend sind oft einzelne Töne, wie mächtig wirken Pausen am rechten Ort, wie erhebt bald die wohlangebrachte Verstärkung bald das leise Verhallen der Töne Herz und Phantasie? Aus der glücklichen Wahl solcher musikalischer Figuren, solcher Accorde, solcher Contraste und frappanter Ausweichungen, welche eine unnennbare Gedankenfülle mit sich führen, und kräftig das Gemüth beleben, erkennt man den genialen Künstler. Er zeigt sich auch in der glücklichen Fähigkeit, zu einem, vielleicht sehr einfachen Thema alle die musikalischen Gedanken zu erfinden, welche mit demselben theils interessant kontrastiren, theils in ihm verborgen liegen, oder es in ein anziehendes Licht setzen. Wie originell weiß z. B. Joseph Haydn die einfachsten Themate zu entwickeln, zu variiren, und gleichsam von allen Seiten zu erschöpfen! So stellt sich der wahre Künstler in seinen Produkten selbst dar, und theilt wenigstens das innere, geistige Leben, welches ihn bei den Erzeugnissen seiner Phantasie durchströmte, in demselben an tausend gefühlvolle Gemüther wunderbar mit. „Wir sind, sagt Aristoteles im 7ten Abschnit seiner Ethik, nur die Aeußerung unserer Thätigkeit, nur dadurch, daß wir leben und handeln. In Rücksicht der Thätigkeit ist also der Urheber des Werkes gewissermaßen das Werk selbst. Einem jeden ist auch daher sein Werk theuer, weil er in demselben sein eigenes Geschöpf liebt."

Jeder wahre Künstler urtheilt und bildet nach Ideen der Vollkommenheit. Nur dann beseelt seine Darstellungen, seine Kunstübungen eine unnennbare Gedankenfülle, etwas Unaussprechliches, das ihn und alle seine Bewunderer mit unbeschreiblichen Ahndungen erfüllt.

über jede Schranke der Gewohnheit und des todten Mechanismus emporhebt, wenn Ideen seine Einbildungskraft in Schwung setzen, wenn Urbilder der Vollkommenheit sein geistiges Auge fesseln, wenn Ideale des Schönen ihn begeistern.

M.

K. K. priv. Theater an der Wien.

Seit Anfang des vorigen Monats August beschränkten sich alle Produktionen im Fache der dramatischen Musik auf dasjenige, was uns dieses Theater darboth, und größtentheils in der Wiederholung beliebter Opern bestand. Durch die im gedachten Monat statt gefundenen regelmäßigen Ferien der Hofoperngesellschaft war nämlich das Theater nächst dem Kärntnerthor in dieser Zeit verschlossen geblieben. Allein auch gegenwärtig ist dieses noch nicht eröffnet, und die Ferien sind auf unbestimmte Zeit verlängert. Die Freunde der Oper sind daher nun sämmtlich an das Theater an der Wien verwiesen, und haben von dessen Direktion zu erwarten, wie man sie hier für die, auf einer andern Seite entbehrten Genüße entschädigen wird. Der gegenwärtige gute Zustand dieser Bühne, und deren ganze, innere Verfassung machen sie wohl zu großen Unternehmungen geeignet, auch zeugt die erste neue Erscheinung in diesem Monat von dem rühmlichen Bestreben der Direktion, durch Mannigfaltigkeit in den gewählten Opern ein so großes Publikum, wie das hiesige, nach allen Klassen, in welche selbes die verschiedene Kultur des Geschmacks unterscheidet, zu befriedigen. König Theodor in Venedig (il Re Theodoro) von Paisiello war diese in so weit neue Erscheinung, als diese Oper schon so lange von den hiesigen Bühnen verschwunden war, daß sich ihrer früheren Aufführung nur noch Wenige erinnerten. Die beifällige Aufnahme, welche dieses Produkt eines Klassikers der Tonkunst bei seiner Wiederaufführung (am 3. September) fand, erprobte den bleibenden Werth alles wahrhaft Aesthetisch-Schönen. Wer es vermochte den Kern von der Schale zu lösen, und sich, über die Form hinwegzusetzen, welche dem Kunstwerk von der Zeit bedungen war, in der es geschaffen wurde, mußte sich an diesem Muster einer komischen Oper, an der Anmuth der vielfältigen Melodien, an den Geist der Einheit, an der sprechenden Charakteristik der Personen, die Genialität des dramatischen Componisten bewundernd, ergötzen. Und deren waren unter dem zahlreich versammelten Publikum sehr Viele; ja selbst der minder kunstgebildete Theil der Zuhörer fühlte sich in den hervorstechendsten Momenten, zu welchen besonders das große, herrliche Finale des ersten Akts gehört, entzückt. Durch das Hinweglassen des — bei italienischen Opern gewöhnlichen, überall ohne Ausnahme lästigen, rezitativisch behandelten Dialogs hat das Sujet in der freien deutschen Uebersetzung des J. R. v. Seyfried gewonnen, nur würde das Ganze in dieser neuen Gestalt sich viel besser ausgenommen haben, wenn es dießmahl der Uebersetzer nicht für eine wesentliche Erforderniß einer komischen Oper gehalten hätte, den Dialog in Versen abzufassen, die nicht selten ins Niedrigkomische ausarten, und dem Stücke einen Anstrich von Travestie, in Perinets Manier, geben. Die Aufführung darf unbedenklich für vortrefflich gerühmt werden. Die Rollen-Vertheilung war nach den individuellen Talenten und Vorzügen der Sänger weislich berechnet, und diese ließen es sich ernstlich angelegen seyn, sowohl im Einzelnen als im Ensemble Alles zu leisten, was in dem Umfang ihrer Kräfte steht. Herr Forti war noch nie so ganz an seinem Platze als in der Rolle des Königs Theodor. Es schien, als wäre dieser Part ursprünglich für seine sanfte, in der Höhe besonders liebliche Baßstimme geschrieben worden. Eine nicht überall klare Verständlichkeit der Aussprache ist das Einzige, was uns an ihm befremdete, da dieß sonst nie zu tadeln war. Auch sein Spiel zeigte sich dießmahl ungewöhnlich frei und gerundet. Herr Gott-

dank, die schon einige Mahle zu erkennen gab, daß er aus dem Fache der ersten Tenoristen in ein mehr untergeordnetes zurücktreten, und sich zu jenen Parten verwenden wolle, die sich mehr dem Bariton nähern, hat ihm zu Folge die Rolle des Staatssekretärs Gafforio erhalten. Seine Bescheidenheit war von einem guten Erfolg belohnt. Er gefiel recht wohl. Herr Weinkopf konnte als Sultan Achmet mehr an dem Verdienste des guten Zusammenwirkens Theil nehmen, als einzeln glänzen. Herr Meier bewährte sich in der Rolle des Gastwirths Thaddäus als jener Meisterkünstler im Fache der komischen Alten, für welchen er allgemein erkannt ist. Er war der ächte italienische Buffo. Sein launiges Spiel unterhielt eben so angenehm, als sein richtiger, ganz den Geist der Composition bezeichnender, parlanter Vortrag. Seine vortreffliche Darstellung belebte das ganze Stück, und jede Scene, die er gab, wurde allgemein beklatscht. Seine erste Aria buffa mußte er wiederholen. Demoiselle Henr. Teimer sang als Lisette, wieder sehr brav. Ihre Stimme wird täglich völler, reiner; ihr Vortrag immer gebildeter. Sie verspricht bald eine große Sängerinn. Wenn es Herrn Wild als Sandrino darum zu thun war, den Beifall der Menge zu erlangen, so darf man ihm Glück wünschen; durch die zahllosen Manieren, womit er seine Arien überlud, ist ihm dieses gelungen. Allein die Befriedigung der Kenner, die sich sonst schon im Laufe der Scene durch leises Bravo! zu äußern pflegt, ist ihm dadurch entgangen. Ein Sänger mit einer so tonreichen Stimme sollte derlei Flitterstaat wohl denen überlassen, die darunter die Mängel ihrer Stimme zu verbergen haben. Madame König stand als Belisa mit Herrn Weinkopf in einer Categorie, sie wirkte nicht so viel im Einzelnen als in Ensemble-Stücken, worin sich überhaupt alle darstellenden Mitglieder dieser Bühne herrlich auszeichneten. Die Genauigkeit, womit sie das schwierige erste Finale ausführten, ohne der Wahrheit im Spiele das Geringste zu vergeben, erwarb ihrer Kunst und ihrem regen Fleiß die Achtung des gesammten Publikums.

Vorschlag zu einer Vereinfachung und Verbesserung der Pauke.

(Original.)

Dieses effektreiche Instrument ist zugleich so unbehilflich und unvollkommen, daß man nicht weiß: soll man sich mehr darüber wundern, daß es bei seiner akustischen, musikalischen und mechanischen Unvollkommenheit doch so wirkungsvoll ist, oder darüber, daß man ein so effektvolles Tonwerkzeug so lange ohne reelle Vervollkommnung in dem Zustand läßt, wie schon Vater Adam im Paradies gepaukt haben mag.

Auch die beste und möglichst rein gestimmte Pauke ist nie ganz rein und frei von ungehörigen Beitönen, ihr Ton ist nie deutlich; sie ist dabei gewöhnlich auf nur zwei Töne beschränkt, weßhalb der Componist sie oft grade da entbehren muß, wo er sie am besten brauchen konnte — oder er muß jeden weitern Ton durch einen dritten oder vierten Paukenkessel erkaufen, welche nicht immer leicht beizuschaffen sind, und überall hindern, da schon zwei Kessel Raum genug versperren! Endlich ist das Geschäft des Stimmens selbst höchst langweilig und unsicher.

Wäre es daher nicht wünschenswerth diese Unvollkommenheiten beseitigen zu können? Es sey mir erlaubt, eine Idee der Prüfung des akustischen Gelehrtenpublikums zu unterlegen.

Zuerst von der Reinheit des Tons. Man kann unser gewöhnliches Paukenfell (eine nach allen Richtungen gleichmäßig gespannte kreisrunde Membrane) als aus unendlich vielen, im Mittelpunkt sich kreuzenden, gespannten Saiten bestehend denken, und die Schwingungen desselben so, als ob eben so viele Saiten schwängen als Durchmesser des Kreises denkbar sind, d. h. unendlich viele; mit andern Worten: man kann sie sich mit Recht so vorstellen, als schwänge wie jeder Durchmesser wie eine gespannte Saite. (Daß eine solche Membrane, nach Chladni §. 64, nicht aller Arten von Partial-Transversal Schwingungen fähig ist, wie eine Saite, nämlich nicht derjenigen wo die Saite sich in

gerade Quoten theilt, — kömmt hier nicht in Anschlag, da die Pauke keine harmonischen Beitöne anzugeben hat, sondern nur immer ihren tiefsten Ton; von Quoten also hier keine Rede zu seyn braucht). — Soll also eine solche Pauke rein klingen, so ist nöthig daß fürs Erste das Fell an jeder Stelle des Durchmessers, also überall ohne Ausnahm, gleich dick sey. Ein solches Fell zu erhalten ist aber so gut wie ganz unmöglich, — für's Andre müßen alle Durchmesser durchaus gleich gespannt seyn, und eine nach allen Richtungen gleichstarke Elastizität haben. Auch diese zweite Bedingung wird jeder für unerreichbar gelten lassen; und doch ist es ohne beide unmöglich, daß alle Durchmesser, oder, mit andern Worten, alle Saiten aus welchen man sich das Paukenfell zusammengesetzt denken muß, einerlei Ton angeben. Daher kömmt denn ohne allen Zweifel das gewisse Unreine, Dumpfe und Unverständliche, was dem Klang der Pauken immer anklebt. — Sollte es aber nicht zu beseitigen und dabei doch das eigenthümliche Timbre, der majestätisch imponirende Charakter des Paukentons beizubehalten seyn?

Das Mittel, weit größere Reinheit des Tones zu erhalten, und dabei das Stimmen unendlich zu erleichtern; scheint ziemlich nahe zu liegen: Man setze an die Stelle der kreisrunden, nach allen Richtungen gespannten Membrane eine rechtwinklig viereckige, wie eine Saite, nur der Länge nach gespannt. Diese wird nicht nur 1) viel eher überall gleichmäßig gespannt werden können, als eine runde, wo die Saiten sich sämmtlich durchkreuzen, und das Anspannen des einen Durchmesser die ihn durchkreuzenden sämmtlichen übrigen Saiten mit aus ihrer Richtung zerrt und wieder verstimmt, und indem diese nachgestimmt werden, selbst wieder verstimmt wird, sondern 2) auch selbst das Geschäft des Stimmens wird dadurch unendlich vereinfacht, da es

mittelst einer einzigen Walze geschehen kann, *) wobei allenfalls durch eine am entgegengesetzten Ende angebrachte Schraubenvorrichtung nachgeholfen werden könnte, wenn etwa die Membrane an der einen Seite sich etwas stärker spannen sollte, als an der Andern.

Freilich wird, zugleich mit der Form des Paukenfelles auch wohl der Bau des Paukenkessels zu ändern seyn: allein was wäre dabei verloren? wird durch beides der Ton verlieren oder gewinnen? Noch zur Zeit wenigstens ist — (vorausgesetzt daß das Viereck doch möglichst breit gemacht werde) das Eine so wahrscheinlich als das Andre. Gewiß hingegen ist dieses, daß die länglich viereckige Form des Felles möglich machen würde, was bis jetzt unmöglich war: zwei, drei, vier, oder so viele Paukenfelle man will, auf Einen gemeinschaftlichen, oben viereckigen, unten rundgewölbten — allenfalls wohl durch Zwischenwände in so viel Fächer als Felle sind, abgetheilten — gemeinschaftlichen Kessel anzubringen, und so den Reichthum von eben so viel Pauken in einem Raume beisammen zu besitzen, welches jetzt vielleicht kaum für zwei einzelne runde Kessel genügt.

So gewiß dieser Vorschlag nur erst eine hingeworfene Idee ist, deren Brauchbarkeit erst noch durch Versuche ausgemittelt werden muß, so möchte sie einer solchen Prüfung doch immer werth, und zu wünschen seyn, daß Männer von ausgezeichneten Kenntnissen im Fach der Akustick, wie Chladni und Vogler und A. dieselbe einer nähern theoretischen und praktischen Prüfung würdigten.

Gottfried Weber.

---

*) Auf diese Art wär denn auch der Zweck der neuerlichen Münchner Erfindung, alle Seiten einer Kesselpauke mittels einer kunstreichen Verrichtung auf Einen Zug zu spannen, auf einem weit einfachern Weg erreicht.

Nro. 37.

Wiener allgemeine musikalische Zeitung.

(Mittwoch den 15. September 1813.)

Nekrolog. *)

Johann Wanhall, aus einer adeligen Familie (van Halle) in Brabant entsproßen, wurde am 10. May 1739 in dem Marktflecken Neu-Nechanitz, im Königgratzer Kreis in Böhmen, von bürgerlichen, wohlhabenden Eltern geboren, wo er seine erste Bildung in den dortigen Schulen erhielt, und vom achten Jahr an im Singen und im Spielen mehrerer Saiten- und Blas-Instrumente unterrichtet wurde. Er besaß eine vortreffliche Sopranstimme, die dann in einen schönen Alt mutirte. Zum Clavierspiele zeigte er anfangs das geringste Talent, die darüber erhaltenen Vorwürfe seines Vaters entflammten indeß den Ehrgeiz des neunjährigen Knaben, und er brachte es hierauf in wenigen Monaten so weit, daß er die Orgel zu spielen wußte. Zu Morschendorf, wohin er von seinen Eltern geschickt wurde, um die deutsche Sprache zu lernen, hatten mehrere Lehrer nacheinander fortgefahren, ihn in der Musik zu unterrichten, von welchen besonders ein sicherer Anton Erban sich um seine Ausbildung verdient gemacht hat. Wanhall studierte unter ihm den Generalbaß, wodurch er bald im Stande gesetzt war, Messen auf der Orgel vorzutragen. Auch auf der Violine hatte er es so weit gebracht, daß er für einen Virtuosen galt. Alles war von seinen schnellen Fortschritten in so verschiedenen Zweigen der Musik überrascht.

In seinem siebzehnten Jahre trat er aus der Versorgung seiner Eltern, und wählte Opoczna (eine kolloredo'sche Herrschaft im Königgratzer Kreis) zum nahen Ziel seiner ersten Wanderung, wo er den Regens Chori um eine Gehülfens-Stelle ansuchte, die ihm auch nach abgelegter Probe, welche in dem a vista Spiele einer Messe bestand, zu Theil ward. Sein Aufenthalt allda war aber nur sehr kurz, und er kehret wieder in seines Vaters Haus zurück. Hier zog er bei einer Musik im herrschaftlichen Schloße die Aufmerksamkeit des Dechants Novak von Nievzowes auf sich, der ihn sogleich als Chormeister mit sich nahm. Diesen Dienst begleitete er einige Jahre, und verlegte sich in seinen Nebenstunden mit besonderem Fleiße auf das Spiel der Viole d'amour. Der genannte Dechant, selbst Componist und ein geschickter Spieler, gab der Gräfinn Colloredo öfters Cassationen, wobei sie unsers Wanhalls Kunst auf dem lieblichen Instrumente entzückte. Sie beschloß, ihn bei ihrer Abreise mit sich zu nehmen, und so kam er in kurzem mit seiner Herrschaft nach Wien, wo er, bei deren fortgesetzter Reise, bei des Grafen Schwester, der Gemahlinn des portugiesischen Gesandten Frera, zurückblieb.

Hier begann er, beiläufig im vier und zwanzigsten Jahre, seine Laufbahne als Componist. Er schrieb Cassationen (eine damahls sehr gangbare Gattung von Instrumentalmusik) Sinfonien, Conzerte, und unter

*) Was wir hier von den nähern Lebensumständen des verstorbenen J. Wanhall bekannt machen, verdanken wir einer mitgetheilten, noch im Manuscript befindlichen Biographie desselben, welche Dr. Lichtenthal im Jahr 1810 aus den mündlichen Angaben des Verstorbenen zusammengetragen, und welche dieser gleich damahls für der Wahrheit getreu mit seiner eigenhändigen Unterschrift bestätiget hat.

andern auch eine sechsstimmige Cantate mit Chören. An der Ausführung seiner Compositionen nahm er überall Theil, auf diese Art wurde der junge Tonsetzer, der überdieß ein sehr hübscher, artiger Mann war, in dem großen Wien bald allgemein bekannt und beliebt.

Als Leopold Mozart mit seinem Wunderknaben, dem in der Folge so großen Wolfgang Amade, nach Wien kam, führte er einst mit diesem in einem Privat-Conzert eine improvisirte Phantasie a quatro mani auf dem Pianoforte aus, und war einer der Ersten, der in dem kleinen Virtuosen, der sich dabei auf keine Art irre machen ließ, den künftigen großen Mann prophezeihte.

Unter den vielen Musikfreunden, die sich um Wanhall drängten, waren besonders Graf Erdödy, und Baron Riesch zu bemerken, die ihn wechselweise zu sich luden, um seine Sinfonie da zu dirigiren. Letzterer ließ ihm durch seinen Skolaren, den Baron Elsnitz, den Antrag machen, ob er nicht Lust habe eine Kunstreise zu unternehmen, wozu er ihm durch thätige Unterstützung behilflich seyn wolle. Mit Entzücken nahm er das großmüthige Erbieten des liberalen Baron Riesch an, der ihm sogleich 2000 fl. baar vorstreckte, und ihm überdieß noch so viel in Wechseln nachzusenden versprach, als er nach Umständen noch bedürfen würde.

Von dem Cardinalen Migazzi mit Empfehlungs-Schreiben nach allen Städten Italiens hinlänglich versehen, reiste also Wanhall im Monat May, eben zur Zeit der Erwählung des Pabsten Ganganelli, von Wien zuerst nach Venedig, wo er ein Jahr im Umgange mit seinem Landsmanne Gluck zubrachte. Hier lernte er die italienische und auch die französische Sprache, schrieb in ersterer mehrere Gesangstücke, und war allenthalben gerne gesehen. Leonardo Venieri, ein großer Gönner der Musik, verlangte einmahl von Wanhall, der bei ihm zur Tafel geladen war, Taback; dieser entschuldigte sich, daß er seine Dose nicht bei sich habe. Sogleich befahl jener dem Kammerdiener, eine goldene, emaillirte Dose zu bringen, und sie Wanhallu zu überreichen. Als dieser sie am andern Tag zurückstellen wollte, wies sie Venieri mit dem Beisatz zurück: Quel che un Cavalliere venez iano offre una volta, resta offerto. (Was ein venetianischer Cavalier einmahl dargebothen, nimmt er nicht wieder zurück).

Von Venedig reiste Wanhall nach Bologna, wo er mit Kaiser Joseph an demselben Tag eintraf. Er wurde vom Feldmarschall Palavicini öfters zu Gaste geladen, und genoß auch das Glück mit dem Kaiser, nach dessen Rückkehr aus Neapel, zu sprechen, der sich lange mit ihm unterhielt.

Von Bologna begab er sich nach Florenz und von da nach Rom, wo er fünf Monate verweilte, und unter dieser Zeit die beiden Opern: Il trionfo di Clelia und Demofonte (Text von Metastasio) schrieb. Zugleich war er dem, eben damahls in Rom anwesenden, mit Compositionen bedrängten Gaßmann (ebenfalls sein Landsmann, ein Böhme) in Mehrerem behülflich. Mit diesen kehrte er auch, nach einem beinahe zweijährigen Aufenthalt in der Heimath der Tonkunst, nach Wien zurück. Er hätte gerne noch Neapel besucht, und sich auch da noch einige Zeit aufgehalten; allein er wollte die Großmuth seines Mäcens nicht mißbrauchen, und fügte sich in den Willen des Barons, der seine Rückkehr schon mit Ungeduld erwartet hat. Dieser erließ seinem von der langen Wanderschaft nunmehr in Wien angekommenen Liebling den Ersatz des baaren Reise-Vorschusses von 2000 fl. als ein, ihm gleich anfangs zugedachtes Geschenk, und ließ sich von ihm nur dasjenige erstatten, was ihm an Wechseln von Zeit zu Zeit überschickt ward, und auch hierüber wurde die Ausgleichung zum Theile mit Compositionen getroffen, welche Baron Riesch statt Baaren annahm.

Wanhall sollte nun zu Folge eines, noch vor dem Antritt seiner Kunstreise, geschlossenen Vertrags sich nach Dresden begeben, und da im Hause des rühmlichst gedachten Baron Riesch als Kapellmeister eintreten. Allein um diese Zeit nahm seine bigotte Schwärmerei, welcher er von jeher, nur in geringerem Grade, ergeben war, so sehr überhand, daß sie sein ganzes Wesen zerrüttete, und ihm eine Geistes-Verwirrung zuzog, von der ihn die ärztliche Hilfe erst nach längerer Zeit zu

heilen vermochte. In diesem Zustande von Manie hatte er die sonderbarsten Visionen. Der heilige Geist befahl ihm strenge zu fasten, seine Kleider zu zerreißen, sein Haar abzuschneiden, eine eben verfertigte Sinfonie sammt mehreren andern Compositionen ins Feuer zu werfen u. s. w., welches er alles gewissenhaft befolgte.

Dieser Unfall bewog den Baron, ihn der Verbindlichkeit, die Kapellmeisterstelle zu versehen, bei seiner Genesung zu entlassen, und Wanhall fand nun wieder in der Familie des Grafen Erdödy seine Beschützer. Er schrieb seine Quartetten, welche er auf Pränumeration, zu 6 Dukaten für jedes, herausgab, und wobei er oft bei einem 300 und mehr Dukaten einnahm. Seine meiste Arbeit bestand jedoch von nun an in Kirchenmusik, welche er dem Schöpfer als ein dankbares Opfer für die ihm wieder geschenkte Gesundheit darbrachte.

Seine Compositionen bestehen in 25 Messen, 3 Requiems, (wovon er zwei für seine Eltern schrieb) bei 100 Sinfonien, und eben so viel Quartetten und Terzetten, und eine noch bei weitem größere Anzahl Sonaten, Variationen u. dgl.; die Menge komponirter einzelner Kirchenmusikstücke, als: Offertorien, Salve Regina u. s. w. wußte Wanhall selbst nicht näher anzugeben, eben so wenig die Zahl der Conzerte, welche er für die Orgel, und fast alle Saiten- und Blas-Instrumente geschrieben hatte. Seine rastlose Thätigkeit verließ ihn auch in der letzten Periode seines vierundsiebenzig jährigen Lebens nicht. Noch kurz vor seinem Tode, welcher am 20. August 1813 auf eine nur 16 Tage währende Krankheit erfolgte, vollendete er vier Messen, auf welche bei ihm Bestellung gemacht wurde.

Wanhall, der Mensch, genoß stäts die innigste Hochachtung Aller, die ihn kannten. Strenge Rechtlichkeit, hoher Biedersinn, wahre Religion, die sich nicht bloß in seinen Gesinnungen, sondern auch in den vielfältigen Werken seiner Wohlthätigkeit äußerte, waren die Grundzüge seines Charakters, mit welcher sich eine Herzlichkeit, Bescheidenheit und eine immer heitere Gemüthsstimmung verband, welche ihm alle Herzen öffneten. Als Künstler waren seine Kenntnisse und sein Fleiß größer als sein eigentliches musikalisches Genie. In einer anderen Zeitepoche, als in der er lebte, würden seine Werke vielleicht mehr den Geschmack seiner Zeitgenoßen angesprochen haben; so wurden sie durch die genialen Produkte der größten Componisten, die es je gab, durch Gluck's, Haydn's, Mozart's u. a. Schöpfungen in allen Fächern in Schatten gestellt. Den meisten reellen Werth besitzen seine Kirchen-Compositionen, in welchem Style er eine glückliche Gewandtheit und Erfindungsgeist bewährte; diese sind aber im großen Publikum wenig bekannt, da sie größtentheils das Privateigenthum Einzelner sind, welche die Manuscripte nicht dem Drucke übergaben. Seine umfassenden theoretischen Kenntnisse und seine vertraute Bekanntschaft mit den Eigenheiten jedes Instrumentes, besonders aber des Claviers machten ihn aber vor Allem dazu geeignet, Uebungsstücke für alle Instrumente zum Gebrauch der Jugend zu schreiben; und in dieser Sphäre machte sein Talent eine bedeutende Epoche. So vieles Wanhall in der langen Reihe seiner Lebensjahre zu diesem Zwecke schrieb, so fand doch Alles reichlichen Absatz, und nie machte es ihm Sorge, Verleger für derlei Werke zu finden, vielmehr fand er sich von diesen aufgefordert, sie fortwährend damit zu versehen. So erfüllte Wanhall seinen Beruf nach seiner besten Einsicht, und ging in ein anderes Leben mit dem frohen Bewußtseyn über, jenseits über die Verzinsung des ihm anvertrauten Talents genaue Rechenschaft geben zu können.

Noch einmahl ein Wort über den musikalischen Chronometer oder Taktmesser.

Gespräch zwischen einem Componisten und einem Musik-Director.

Comp. Sie sind also ganz dagegen?

Musikd. Aufrichtig gesprochen: ich halte davon

eb n ſo wenig, als von ſo vielen anderen hochgeprieſe-
nen Neuerungen.

Comp. Nun, was eben die Neuheit betrifft, ſo hat es damit gute Wege! Die Bemerkung, daß ein langer Pendel langſam, ein kurzer geſchwinde ſchwingt, hat ſchon ſeit mehr als vor hundert Jahren die Idee erzeugt, die Taktzeiten nach den Schlägen eines Pendels, welcher, nach Bedürfniß, leicht verlängert oder verkürzt werden kann, abzumeſſen. Schon Loulié hat in ſeinen Elements ou principes de musique (Paris 1698) eine Maſchine der Art beſchrieben, und ihr den Namen Chronomètre gegeben; und nach Kochs muſikaliſchem Lexikon, iſt ein ähnliches Inſtrument vor mehr als hundert Jahren vom Mathematiker Sauveur erfunden worden.

Muſikd. Nun, ſo beweiſet, dächt' ich, eben dieſer Umſtand, daß die Erfindung ſchon ſo alt iſt, und doch bis auf dieſen Augenblick noch keine Aufnahme gefunden hat, ſchon allein gegen die praktiſche Brauchbarkeit der Maſchine.

Comp. Kann denn nicht die ſo gewöhnliche Abneigung der Menſchen gegen das nicht Hergebrachte, und mehr noch vielleicht der unrechte Geſichtspunkt, aus welchem man die Sache betrachtete, oder vielmehr die unrichtige Anwendung, welche man von der Erfindung machen wollte, die Schuld tragen, daß die Sache nicht gemeinnützig geworden?

Muſikd. Ich glaube doch bei meinem Urtheil verharren zu müſſen; es iſt ja auch nicht das meinige allein! Hören Sie darüber einen Quanz, einen.....

Comp. Quanz, ſo viel ich mich entſinne, bekenne nie einen Chronometer, oder auch nur eine Zeichnung davon, geſehen zu haben.

Muſikd. Auch der angehende Muſik-Director von Arnold, welchen Sie mir geſtern ſo bereitwillig ſchenkten, als ich ihn von Ihnen leihen wollte — auch dieſer übergeht den Chronometer ganz, würdigt ihn nicht einmahl einer Erwähnung.

(Der Componiſt ſchweigt, gewiſſermaſſen verlegen.)

Muſikd. Auch Rouſſeau in ſeinem Dictionnaire de musique beweiſet.....

Comp. Lieber, Beſter! laſſen Sie mir das Dictionnaire de musique aus dem Spiele! Was beweiſet und demonſtrirt dieſer kunſtreiche Redner nicht alles, wenn er in den Zug kömmt, und ſich caprieirt, gewiſſen Reſultaten, die nun einmahl heraus ſollen, eine Art von Begründung unterzulegen! Hier iſt ein Band davon! Da können Sie's, z. B. mit vieler Evidenz bewieſen finden, daß es kein gutes Quartett in der Welt geben kann, weil jedes Quartett nothwendig ſchlecht iſt. Hören Sie nur:

„*Quatuor. Il n'y a point de vrais Quatuors, ou il ne valent rien.* Il faut que dans un bon Quatuor les parties soient presque toujours alternatives, parceque dans tout accord il n'y a que deux parties tout au plus qui fassent Chant et que l'oreille puisse distinguer à la fois, les deux autres ne sont qu'un seul remplissage et l'on ne doit point mettre de remplissage dans un Quatuor.“

Muſikd. Nun, ich ſehe wohl, durch Autoritäten wird man mit Ihnen nicht fertig: ſo hören Sie denn Gründe an.

Comp. Die ſind willkommen!

Muſikd. Sagen Sie mir: werden Sie's erträglich finden, wenn z. B. bei einem Haydn'ſchen Oratorium ein Chronometer durchgängig die Takte und Taktheile laut und durchdringend vorklappert, oder gar, wie der Stöckelſche, auf einer gellenden Glocke herunter hämmert? muß das nicht allen Effekt vernichten?

Comp. Allerdings: es gibt keinen größern Feind aller hörbaren Direction, als ich.

Muſikd. Nun, ſo wollen Sie alſo, wie es ſcheint, den Wenkſchen Chronometer, welcher bloß leiſe klistert — aber eben darum bei einer vollſtimmigen Muſik von Niemand gehört wird, und alſo geradezu für nichts da iſt!

Comp. Nein!

Muſikd. Oder etwa den, von Herrn Gutmann in Nr 8. der allgemeinen muſikaliſchen Zeitung, 9ten Jahrgangs, vorgeſchlagenen, in der Form

einer Taſchenuhr, welchen der Muſikdirector, ſo oft er ein Tempo anzugeben hat, geſchwind eine Zeitlang ans Ohr halten, ſich deſſen Rhythmus einprägen, und dann zu taktiren anfangen ſoll?

Comp. Auch dieſen nicht!

Muſikd. Nun, ſo wollen Sie etwa ein neues, theures, mechaniſches Kunſtwerk erfinden, welches durch einen künſtlichen Arm auf Commando alle Bewegungen dem Chor und Orcheſter gerade ſo vormacht, wie es ein lebender Muſikdirektor mit dem Taktirſtabe zu thun pflegt? — Nun ja freilich, dann haben Sie einen Dirigenten, der an Steifigkeit, Pedanterei, Unerbittlichkeit und Unbehilflichkeit jeden lebenden, wo möglich, noch übertrifft; der um alle Welt keinem Solo-Sänger oder Spieler wieder einhilft, oder durch Nachgeben einen begangenen Fehler zudeckt, der vom Stringendo oder Ritardando keine Notiz nimmt, und auf das Schulgerechteſte in unwandelbarem Tempo ein Stück vom Anfange bis ans Ende herunter haut! — Iſt Ihnen damit gedient: nun ja, ſo ſtellen Sie die Maſchine an meine Stelle, und ſetzen mich auf Penſion!

Comp. Sie thun mir Unrecht, Freund! Sie mißverſtehen mich, indem Sie mir Anſichten unterlegen, die ich eben ſo ſehr verwerfe, als Sie. — Nie war ich der Meinung, daß ein Chronometer dazu taugе, eine Muſik zu dirigiren! Dazu wird keine lebens- und empfindungsloſe Maſchine jemahls taugen; und gerade das beklage ich ja, daß man die Erfindung zu dergleichen gebrauchen wollte, und darüber vergaß, ſie zu dem Gebrauche anzuwenden, wozu ſie wirklich taugt, und wirklich von unſchätzbarem Nutzen iſt.

Muſikd. Nun? und dieß wäre?

Comp. Ich weiß doch, Sie ſind längſt darüber mit mir einig, daß in unſern Kunſtwörtern — Allegro, Andante, Adagio u. ſ. w. — durch welche wir die Geſchwindigkeit oder Langſamkeit unſrer Tempi zu bezeichnen pflegen, eine heilloſe Unbeſtimmtheit liegt, welche ſo mancher Mißdeutung Raum und Gelegenheit läßt!

Muſikd. Leider, freilich ſehr wahr! Beſonders fühlbar iſt dieß bei der ältern Muſik. Bekanntlich verſtanden die Muſiker aus der erſten Hälfte des vorigen Jahrhunderts unter Allegro nur ungefähr, was wir jetzt Andante nennen, und ſo waren alle übrigen Bezeichnungen der Bewegung langſamer zu verſtehen, als die der neuern Componiſten. Wie ſchwer iſt es nun, wenn man Werke älterer Meiſter aufführt, das rechte Tempo zu errathen, wie es der Verfaſſer hat haben wollen.

Comp. Ganz recht! und dabei, welcher Unſinn liegt nicht zuweilen in dieſen Bezeichnungen, wenn man ſie wörtlich nimmt! z. B. Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen! Allegro assai (zu deutſch: ſehr luſtig!) — *Dies irae*, Allegro vivace (lebhaft und luſtig!) u. ſ. w.

Muſikd. Wohl wahr: und freilich wäre zu wünſchen, daß dieſen vielfältigen Mißſtänden auf eine füglichе Art abgeholfen werden könnte.

Comp. Und warum könnte das nicht füglich geſchehen? Nichts iſt leichter, nichts ausführbarer! Gebrauchen Sie nur dazu den Chronometer, aber auch nur dazu: gebrauchen Sie ihn als Werkzeug, bloß dazu beſtimmt, den Dollmetſcher zu machen zwiſchen dem Componiſten, und dem, der ſeine Compoſition aufführt. — Verſtehen Sie mich recht: ich will nicht, daß bei Aufführung weder einer kleinen, noch einer vollſtimmigen Muſik ein Chronometer erſcheine und thätig ſey: — nein! verbannt bleibe er von jeder Aufführung, und nicht weniger von der Probe: es ſey bloß der Maßſtab, deſſen der Componiſt ſich bedient, um dem Spieler, oder, für vollſtimmige Muſiken, dem Dirigenten, genau bezeichnen zu können, in welchem Tempo er ſein Werk aufgeführt haben will. Dieſen Maßſtab lege der Muſikdirektor für ſich allein zu Hauſe an, mache da ſich die Willensmeinung des Componiſten bekannt, präge ſich die Bewegung ins Gedächtniß, und gehe dann in die Probe, laſſe ſein Chronometer zu Hauſe, und dirigire nach der ihm auf dieſe Art bekannt und geläufig gewordnen Intention des Compo-

nisten. — Bloß als Verständigungs-Mittel zwischen dem Componisten und dem Ausführer: bloß dafür hat der Chronometer Brauchbarkeit, unverkennbaren, unbezahlbaren Werth! allein thöricht genug, wollte man ihn unmittelbar auf die Aufführung wirken lassen; mißbrauchte ihn zu einem Dienste, wozu er nicht taugte, nie taugen wird, nie taugen kann, und machte dadurch das Gute verkennen, was er leisten könnte, und was ohne ihn nie erreicht werden wird; machte, daß man das Instrument als unbrauchbar zurücklegte, weil es sich zu einer Verrichtung nicht mißbrauchen lassen wollte, wozu es nicht geschaffen ist.

Musikd. Ich gestehe Ihnen: so wenig Ihre Idee neu ist — denn sie deutet eben auf die ursprüngliche, nur in der Folge mißkannte Bestimmung des Chronometers zurück — so habe ich doch selbst das Werkzeug nie ausschließlich von dieser Seite betrachtet; ich habe mit so vielen Andern darüber, daß es zum Dirigiren selbst nichts taugt, den Nutzen, welchen es sonst gewähren mag, zu erwägen vergessen.

Comp. Nun, es freuet mich, daß ich Sie überzeugt und für meine Meinung gewonnen habe.

Musikd. Oho! so weit sind wir noch nicht! Noch hätte ich verschiedene Einwendungen gegen die Anwendbarkeit und Gemeinnützigkeit des Instruments

Comp. So? Nun, lassen Sie hören!

Musikd. Einen großen Strich durch Ihre Rechnung macht die Unregelmäßigkeit und Unvollkommenheit der bis jetzt erfundenen Chronometer: meistens fallen sie ungleich ab; geben die eine Zeit länger oder kürzer, als die andre. Doch dem könnte noch abgeholfen werden, durch — freilich kostspielige, Vervollkommnung des mechanischen Baues! Allein, was das Schlimmste ist: gesetzt auch, jedermann wollte sich nun gleich nach Ihrem Willen so eine kostbare Maschine anschaffen — lassen Sie noch zehn Chronometer erfinden, ja lassen Sie zehn von einer und derselben Art bauen: so ist immer sehr ungewiß, ob der eine fortwährend übereinstimmend mit dem andern gehen und schlagen wird; und wenn ich dann meine Zeiten nach einem

Chronometer abmesse, welcher mit dem, des Componisten nicht genau übereinkommt und vollkommen gleichen Schritt hält, so ist Ihr ganzer eingebildeter Vortheil wieder zu Wasser geworden.

Comp. Diesem Mißstande zuvorzukommen, ist eben nicht schwer. Der Componist, statt sich auf die conventionellen, und freilich eben darum nicht allgemein gültigen, noch überall gleichen Grade, Ziffern, oder sonstigen Abtheilungen irgend eines Chronometers zu beziehen, darf nur, was noch viel kürzer und einfacher ist, anmerken, wie viel Zoll und Linien (nach einem allgemein bekannten Maße, z. B. dem französischen) ein Pendel lang seyn müsse, um die Takttheile, so wie er sie haben will, anzugeben. So z. B. gibt ein Pendel von 5, 6 bis 7 pariser Zollen die Viertheile eines mehr oder weniger raschen Allegro an. Um nun eines dieser Tempo's allgemein gleichverständlich und haarscharf zu bezeichnen, darf der Componist nur die kurze Bezeichnung voraussetzen: 5″ oder 6″ oder 5 1/2″, (und damit man nicht etwa rheinische, statt pariser Zoll verstehe, 5 1/2″ Par.) Eben so würde ein Viertheil unsers gewöhnlichen Adagio ungefähr folgendermaßen zu berechnen seyn: 48″ Par. d. h. 48 Zoll pariser Maaß, ein Achtheil aber 12″.

Musikd. Sie wollten sagen: 24″.

Comp Keineswegs: Sie wissen ja wohl, daß ein doppelt langer Pendel nicht noch einmahl so langsam schlägt, als ein einfach langer, sondern nur ein viermahl so langer; daß also ein Pendel von 12″ nicht viermahl so geschwind schlägt, als einer von 48″, sondern nur zweimahl so geschwind.

Musikd. Ja wohl: ich dachte nur eben nicht daran. Der Pendel, welcher Achtel schlagen soll, darf allerdings nur 1/4 so lang seyn, als der Viertel schlägt.

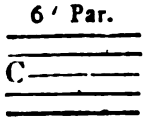
Comp. Allerdings! — Kurz also: der Componist wird und muß überall auf diese Art sogleich richtig und überall gleichförmig verstanden werden, sobald er nur jedesmahl die Länge des Pendels bezeichnet, welcher als Maaßstab seiner Takttheile gelten soll, also der Viertel im zwei-Viertel-, drei-Viertel-, vier-

Viertel-, ſechs-Viertel-, neun-Viertel-Takte; der Achtel im drei-Achtel-, ſechs-Achtel-, neun-Achtel-Takt u. ſ. w.; der halbe Noten im Zwei-Zweitel- oder C-Takt, im 3/2-, 6/2-Takt, u. ſ. w.

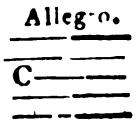
Muſikd. Ei, auf dieſe Art bedürfte es ja überall nicht einmahl mehr irgend einer eignen Maſchine, ſondern jede Bleikugel, an einem Zwirnfaden befeſtigt, (an dem man allenfalls die Zolle durch Knoten und Punkte bezeichnet und welche man hin und her ſchwingen läßt,) genügt, um auf das unzweideutigſte zu erforſchen, wie geſchwind der Componiſt ſein Stück vorgetragen haben will!

Comp. Allerdings; denn auf allzuſcrupulöſe Genauigkeit kömmt es hier nicht an, da ſelbſt ein halber Zoll mehr oder weniger keinen merkbaren Unterſchied in der Schwingungsdauer bewirkt. — Nur brauche man die einzige Vorſicht, die Kugel nicht allzuhoch zu heben, den Pendel nur kleine, kurze Schwingungen machen zu laſſen, weil, nach bekannten dynamiſchen Geſetzen, größere Schwingungen retardiren. Mit dieſer geringen Vorſicht iſt allerdings eine Bleikugel, an eine durch Knoten bezeichnete Schnur befeſtigt, nicht nur ein hinreichender, ſondern ſogar der vollkommenſte Pendel, und auf jeden Fall allgemeiner anwendbar, als jede andere künſtliche Maſchine.

Muſikd. Wie! und ich mache mich anheiſchig, binnen 24 Stunden durch geringe Routine dahin zu gelangen, die Bezeichnung:

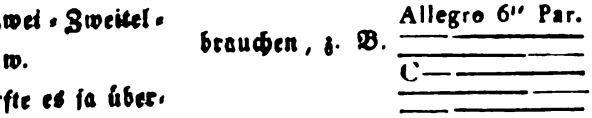


auf den erſten Blick, auch ohne erſt den Pendel ſchwingen zu laſſen, eben ſo gut zu verſtehen, und aus dem Stegreif anzugeben und auszuführen, als bisher die Bezeichnung:



Comp. Gut! nur mit dem Unterſchiede, daß in jedem etwa vorkommenden Zweifelsfall ein ganz einfacher Pendel untrügliche Auskunft gibt, deren Deutung ſelbſt die alles wandelnde Zeit nicht mehr ſchwankend und unverſtändlich machen wird.

Muſikd. Und dabei könnte man ja zur Erleichterung auch wohl beide Bezeichnungsarten zugleich gebrauchen, z. B.



Comp. Sie haben Recht! dieſe Methode, ohne erſt das durch ſein Alter ehrwürdige Gebäude niederzureißen, um ein neues an deſſen Stelle zu ſetzen, ſtellt vielmehr das neuere und dem Zeitbedürfniß angemeßnere beſcheiden neben das alte. Wer die neue Bezeichnungsart noch nicht verſteht, oder nicht verſtehen will, der findet dabei die gewohnte ältere ungeſchmälert, indeß dem, der die Vortheile der neueren benutzen mag, durch wenige Zeichen ein untrüglicher Maaßſtab gegeben iſt.

Muſikd. Mein Gott! hätten doch die Händel die Bache und Graune eine oder zwei ſolche Ziffern vor ihre Werke geſetzt: dieſe würden nicht in jetzigen Zeiten von ſo manchen meiner Collegen in mißverſtandenen, unrichtigen Zeitbewegungen aufgeführt, entweiht und geſchändet!

Gottfried Weber.

(Aus einem der neueſten Blätter der Leipziger allgemeinen muſikaliſchen Zeitung.)

Die Tonkunſt.

Ein Fragment.

Wohin entflieht mein Geiſt? In welche Sphären
Erhebet ihn der Töne Zaubermacht?
Umwallet von der Muſen ſüßen Chören
Verliert er ſich in wonnevollem Hören,
Und ſchwebet, wie aus dunkler Nacht,
In lichte Höh'n, in reizende Gefilde,
Wo reine Lieb' in Strömen ſich ergießt,
Wo ſanfte Güte weht und heit're Milde,
Und edler Menſchheit holder Keim entſprießt.
Dich zu beſingen, hohe Göttinn des Geſanges,

Beflügelt sich mein Muth. Des Harmonienklanges
Unendlich Reich umgibt mich. Doch gelang es
Noch einem je, ins Wort zu fassen dein Gebiet?
Nur du, Beherrscherinn der zartern Menschenbrust,
Der auch das kält're Herz nicht ungerührt entflieht,
Vor der sein starres Eis zerschmilzt in milde Lust,
Nur du vermagst mit der Begeistrung Gluth
Des Sängers Sinn zu zünden,
Denn, deine Herrschaft zu ergründen,
Für deine Allgewalt Begriff und Wort zu finden,
Zu leicht entsinkt der kühne Muth. — —
Aber wo fang' ich an, der Töne Bezaubrung zu mahlen?
Sind sie nicht innig und tief in des Lebens Adern verflochten?
Laßt mich beginnen zunächst mit dem Strom des harmonischen Chores,
Der aus wackerer Männer und blühender Jünglings Kreise
Unsichtbar im Tempel einherrauscht, tief durch das Herz dringt,
Oder in sanfterem Rieseln den sympathetischen Busen
Tröstlich mit lieblichem Laut und rührenden Weisen umwallet.
Gott! wie erhebt mich zu dir des Gesanges erhabener Aufzug!
Welche Begeist'rung entrückt mich den irdischen eitlen Gedanken,
Wenn mich gewaltig der Töne ätherische Fluth mit sich fortreißt!
Sanfte Gefühle der Liebe, der Alles umfassenden hohen,
Wie durchglüht ihr die Brust, wenn das Ohr dem Himmlischen horchet,
Welches in heiligen Tönen der andachtsvollen Gesänge,
Ringsum selige Lieb' und Freundschaft athmend, mich anspricht!
Mächtig umschwebt und umweht uns so mancher Geweihte der Musen.

Unsichtbare Gebieter, der Tonkunst göttliche Meister,
Alles bezaubernd ergreifet das Herz der fühlenden Menge
Eurer Gesänge Gewalt! Zum Adlersschwunge erhebet
Ihr den beflügelten Geist, und längst Entschlafene lebet
Ihr mit der frischesten Blüthe im Nachhall eurer Ideen,
Eurer beseeltesten Dichtung. Sie rühret noch die späteste Nachwelt.
Graun und Sebastian Bach und Händel, noch fließen euch Thränen;
Trauernd und innig gerührt vernehmen noch eure Gesänge,
Teutscher Musiktriumph, der Hörer bezauberte Schaaren.
O wer nennet sie alle, diesseits des Grabes noch blühend
Majestätisch gebietend mit überlebender Kunstkraft!
Edler Hiller, auch du umwehst noch mit heiligen Tönen
Trauernde Schüler und Freunde; dein Geist versammelt sie Alle,
Sanft erhebend die Herzen zur frommen und sel'gen Empfindung.
Früh entriefen dich zwar, o Zumsteg, deinen Geliebten
Himmlische Mächte, beneidend der Erde den heiligen Sänger;
Aber begeisternd umschwebet uns oft in Stunden der Andacht
Deiner Psalmen und Hymnen unsterblicher Genius; mächtig
Ziehst du hinauf zu dir harmonisch gestimmte Gemüther.
Nur vor Bewundern und Staunen kann dir die Thräne nicht fließen,
Mozart, daß du mitten in herrlichster Blüthe schon welktest.
Aber du segnest uns noch mit deiner Schöpfungen Fülle;
Scheidend erhobst du dir noch ein unvergängliches Denkmal.

M.

Nro. 38.

Wiener allgemeine muſikaliſche Zeitung.

(Mittwoch den 22. September 1813.)

Piccini.

Nikolo Piccini wurde im Jahr 1728 zu Bari im Königreich Neapel geboren. Sein Vater, ein Muſiker von Profeſſion, beſtimmte ihn zum geiſtlichen Stande, ſchickte ihn in die lateiniſche Schule, und weil er nichts ſo ſehr fürchtete, als in ſeinem Sohne Neigung zur Muſik erwachen zu ſehen, ſo gab er ihm gar keinen Unterricht darin. Solche Vorſichtsmaßregeln ſind aber, wie die Erfahrung lehrt, meiſtens ohne Erfolg. Der Knabe, in welchem ein Genie ſich ſchon regte, ſah nie ein Inſtrument, beſonders ein Clavier, ohne in eine zitternde Bewegung zu gerathen. So oft er ſich allein wußte, machte er ſich darüber her, und ſpielte alle Opernarien, die er je gehört hatte, und die er mit einer außerordentlichen Leichtigkeit im Gedächtniß behielt. Eines Tags war er mit ſeinem Vater bei dem Biſchoff von Bari zum Beſuche, und ſpielte, da er Niemand in der Nähe ſah, auf dem Clavier des Prälaten. Dieſer hörte ihn im anſtoßenden Zimmer, trat beifallklatſchend in die Thüre, und ließ ihn mehrere Stücke wiederholen. Die Richtigkeit und Präziſion in Geſang und Spiel ſetzte ihn ſo in Erſtaunen, daß er dem Vater das Verſprechen abdrang, ſeinen Sohn in das Conſervatorium des heil. Onofrius zu ſchicken, an deſſen Spitze damahls der große Leo ſtand.

Piccini trat im März des Jahrs 1742 daſelbſt ein, und wurde zuerſt einem Unterlehrer übergeben. Allein der ſteife Schlendrian, welcher in der Methode dieſes Mannes herrſchte, behagte dem feurigen Knaben nicht, und machte ihm das Lernen zur Qual. Nach einigen Monaten nahm er ſich die Freiheit, ſeinem Lehrer über die Art ſeines Unterrichts einige Einwendungen zu machen, welche aber nicht auf das Höflichſte beantwortet wurden. Dieſe Behandlung verdroß ihn ſo ſehr, daß er ſich entſchloß, künftig allein und ohne weitere Hülfe das Studium der Muſik fortzuſetzen. Ohne Regeln, ohne einem andern Führer als ſein Genie, fing er an, Pſalmen, Oratorien, Opernarien zu componiren, wodurch er ſich den Neid oder die Bewunderung aller ſeiner Mitſchüler zuzog. Endlich wagte er es, eine ganze Meſſe zu verfertigen. Einer der Lehrer des Conſervatoriums, dem ſie zu Geſichte gekommen war, und der ſie ſogar hatte probiren laſſen, hielt es für ſeine Pflicht mit Leo über die Sache zu ſprechen. Einige Tage nachher ließ Leo den jungen Piccini zu ſich rufen. Dieſer erſchrack heftig; allein er mußte gehorchen. „Ihr habt eine Meſſe componirt," fing Leo kalt und beinahe ſtreng an. — „Ja, Signor." — Zeigt mir Eure Partitur." — „Signor!" — „Zeigt mir ſie, ſag' ich Euch." — Piccini glaubt ſich ohne Rettung, und ging mit ſchwerem Herzen, ſeine Partitur zu holen. Leo ſah ſie aufmerkſam durch, lächelte, und zog endlich die Glocke, welche dazu diente, die Mitglieder des Conſervatoriums zu den Proben zu verſammeln. Auf das gegebene Zeichen ſtellten Sänger und Inſtrumente ſich ein. Die Parthien werden ausgetheilt; Alles wartet, daß Leo den Takt ſchlage. Jetzt wandte ſich dieſer ernſthaft gegen Piccini, bedeutet ihm, ſeinen Platz einzunehmen, und reicht ihm den Stab oder die Rolle, deren man ſich in Italien und Frankreich zu dieſem Geſchäfte bedient Neue Verlegenheit, neue Angſt des jungen Componiſten, der in dieſem Augenblick wünſcht, nie

eine Note geschrieben zu haben. Endlich rafft er alle seine Besonnenheit zusammen, und gibt mit zitternder Hand die Bewegung der ersten Takte an. Bald aber reißt ihn die Harmonie hin. Er vergißt alles, sieht weder Leo noch die übrigen zahlreichen Zuhörer. Ganz bei seiner Musik, läßt er sie mit einem Feuer, einer Lebhaftigkeit und zugleich mit einer Richtigkeit ausführen, welche alle Anwesenden in Erstaunen setzt, und ihm die größten Lobsprüche zuzieht. Leo allein schweigt. „Ich verzeihe Euch dieses Mahl" sagte er endlich, „aber wenn Ihr Euch wieder etwas dergleichen einfallen lasset, so werde ich Euch auf eine Art züchtigen, daß Ihr Euer ganzes Leben hindurch an mich denken sollt. Wie! Eine so herrliche Gabe der Natur so zu mißbrauchen! Statt die Elemente der Kunst zu studiren, überlaßt Ihr Euch allen Sprüngen Eurer Einbildungskraft, und nachdem es Euch geglückt ist, durch Aneinanderreihung einer Menge unordentlicher und unreifer Ideen etwas zusammenzuschreiben, was Ihr Eure Partitur zu nennen beliebt, so glaubt Ihr nun ein Meisterstück verfertigt zu haben!" — Tief beschämt und gekränkt erzählt nun der Knabe, um sich zu entschuldigen, was ihm das Studiren entleidet habe: die Unwissenheit seines ersten Lehrers, die von ihm erlittene harte Behandlung u. s. w. Diese Erklärung besänftigte den strengen Leo, der ihn nun zärtlich umarmte, und ihm befahl, alle Morgen zu ihm in den Unterricht zu kommen.

Dieser große Mann starb einige Monate nachher eines plötzlichen Todes. Zum Glück für seine Schüler erhielt er zum Nachfolger den berühmten Durante einer der geschicktesten Componisten, welche Italien hervorgebracht hat, der damahls, aus Sachsen nach mehrjähriger Abwesenheit zurück kam, um die Leitung des Conservatoriums, welche Leo indessen an seiner Statt versehen hatte, wieder zu übernehmen.

Einem Durante konnte Piccini's Talent nicht lange verborgen bleiben. Er zog ihn näher an sich, und weihte ihn in alle Geheimnisse der Kunst ein. „Die Andern, sagte er oft, sind meine Schüler, dieser aber ist mein Sohn." Endlich nach zwölfjährigem Unterricht, im Jahr 1754 verließ Piccini das Conservatorium, ausgestattet mit den gründlichsten Kenntnissen in allen Theilen seiner Kunst, und voll Begierde, die Früchte seines Genius und seines Fleißes seinem Vaterland vor Augen zu legen.

Nikolo Logroscino war damahls in ganz Neapel der einzige Componist welcher im komischen Fache etwas Bedeutendes geleistet hatte. Er ist außerhalb seines Vaterlandes wenig bekannt, weil er sich nie entschließen konnte, anders als im neapolitanischen Dialekt zu komponiren. Aber hier war er auch höchst originell. Durch den Prinzen von Vintimiglia wurde Piccini dem Direktor des Florentiner Theaters, wo bisher Logroscino die Alleinherrschaft geführt hatte, vorgeschlagen, und erhielt auch wirklich den Auftrag, die Donne dispettose zu komponiren. Die Anhänger des alten Meisters säumten indeß nicht, eine furchtbare Kabale gegen den neuen anzuspinnen. Und ohne die aufopfernde Festigkeit des Prinzen wäre die Oper wahrscheinlich nie gegeben worden. Dieser bezahlte nämlich dem Direktor zum Voraus die Summe von 8 00 Livres, als Entschädigung für den wirklichen oder vorgeblichen Verlust, den er zu erleiden hätte, wenn das Stück durchfiele. Allein die Besorgniß war ungegründet; es wurde mit lebhaften Beifall aufgenommen, und Piccini, durch diese erste Gunst aufgemuntert, schrieb nun im folgenden Jahr le Gelosie; darauf il Curioso del proprio danno. Diese Oper machte ein noch ausgezeichneteres Glück als die beiden ersten und wurde — ein in Italien vielleicht unerhörter Fall — vier Jahre hintereinander auf die Bühne gebracht, und mit steigender Theilnahme angehört.

In der Zenobia, welche er im Jahr 1758 für das Theater San Karlo schrieb, machte er seinen ersten Versuch in der tragischen Oper, und bewährte sich auch hier als genialischen, denkenden Künstler. Nach den trefflichen Werken eines da Vinci, Leo, Gasse Galuppi, Jomelli, waren die Kenner und das Publikum entzückt, einen jungen Componisten zu besitzen, der eben so gelehrt, gründlich und besonnen war, aber

mit diesen Eigenschaften zugleich eine Lebhaftigkeit, eine Mannigfaltigkeit, besonders aber eine Anmuth und Lieblichkeit verband, wovon man vorher keinen Begriff gehabt hatte. Sein wachsender Ruhm gelangte in die Hauptstadt Italiens. In Rom gekannt zu seyn, ist der große Gegenstand des Ehrgeizes für alle jungen neapolitanischen Künstler.

Im Jahr 1758 erhielt er endlich eine Einladung dahin, mit dem Auftrag, die Oper Alexander in Indien zu componiren. Außer mehreren Arien, deren die größten Meister sich nicht schämen dürften, findet man darin eine Ouverture, welche Alles, was man bis dahin in dieser Gattung gehört hatte, weit übertraf, und noch lange nachher durch ganz Italien in öffentlichen und Privat-Conzerten aufgeführt wurde.

Zwei Jahre später gab er eben daselbst die Cecchina d. i. Franziska oder die gute Tochter, die man wohl die erste unter allen komischen Opern nennen mag, und welche Rom mit einer Begeisterung erfüllte, die nahe an Fanatismus gränzte. Nie war ein Triumph glänzender, verdienter, allgemeiner. Auf allen Bühnen Italiens wollte man die Cecchina sehen, auf allen erregte sie gleichen Enthusiasmus. In Rom konnte gar keine andere Musik aufkommen, alle Volksklassen wollten ihren Theil daran haben; man gab sie auf den kleinsten Theatern, sogar auf dem Theater der Buratria, oder der Marionetten, wo sie Vornehme und Geringe entzückte. Alle Moden waren alla Cecchina. Wurde ein neues Wirthshaus, ein neuer Belustigungs-Ort eröffnet, so nahmen sie die Cecchina zum Schilde, und Alles strömte dahin. Eine gewisse Art von Wein führt jetzt noch diesen Nahmen. Das Haus Lepi, welches gerade zu jener Zeit in der Nähe von Rom ein Villa erbaute gab ihr den Nahmen Cecchina. Mehrere Jahre hindurch begleiteten Scenen aus der Cecchina das Feuerwerk, welches am Tage des heil. Petrus bei Vorführung des Zelters statt zu haben pflegte, und das Orchester ließ die Ouverture aus der nämlichen Oper hören. Kurz, ihr Ruhm drang, wie man behauptet, sogar bis nach China, wo der Kaiser das Stück in seiner Gegenwart soll haben aufführen lassen. Der Text ist von Goldoni, und war schon von Funi bearbeitet worden, aber ohne Beifall. Piccini's Composition war das Werk weniger Tage. Er schloß sich mit zwei Kopisten ein, und gab diesen so vollauf zu thun, daß in achtzehn Tagen die Partitur fertig, die Parthien abgeschrieben, die Rollen gelernt, das Stück einstudiert und aufgeführt war. —

Schon einige Monate wurde die gute Tochter in Rom gegeben, und hatte alle römischen Köpfe in Aufruhr gebracht, als der berühmte Jomelli auf seiner Reise von Stuttgard nach Neapel daselbst anlangte. Bei seiner Ankunft hörte er von nichts reden, als von der Cecchina und von Piccini. Dieser hatte sich noch im Conservatorium befunden, als Jomelli nach Deutschland abgereist war, der ihn also nicht einmahl dem Namen nach kannte. Aergerlich über den Lärmen, sagte er verächtlich: Sara qualche ragazzo e qualche ragazzata. Am Abend indessen ging er in das Theater, und hörte die Oper vom Anfang bis zu Ende mit der größten Aufmerksamkeit an, ohne jedoch ein Wort zu sprechen, noch sonst ein Zeichen der Billigung oder des Mißfallens zu geben. Als das Stück zu Ende war, und er sich entfernen wollte, wurde er von einem Haufen junger Leute und Dilettanten umringt, welche sein Urtheil über das Gehörte zu wissen wünschten. Er blieb endlich stehen, und als Alles still war, sagte er mit großer Ernsthaftigkeit: Ascoltate la Sentenza d'Jomelli; questo è inventore. Bedeutendes Lob in dem Munde eines so großen Componisten, und eines Mannes, der selbst so viel schöpferisches Genie hatte!

(Die Fortsetzung folgt.)

Einige Gedanken über Deklamation.

Deklamation ist ein affektvoller Vortrag der Rede, ein, der Verschiedenheit und Gradation der leb-

haftern Empfindungen, welche die Gedanken begleiten, angemessenes Sprechen, Lesen oder Hersagen. Sie ist weniger als Gesang, mehr als bloßes gemeines Sprechen, auch von der bloßen Recitation verschieden. Zur guten Deklamation gehört Richtigkeit, Deutlichkeit und Wohllaut der Aussprache, angemessenes Erheben und Niedersenken, Verstärken oder Nachlassen der Stimme, richtiges Absetzen und Pausiren bei den größeren oder kleineren Abtheilungen der Rede, und nach den rhythmischen Verhältnissen der Verse und Strophen. Also erfordert sie auch zweckmäßige Accentuation, Nachdruck am gehörigen Orte, Beschleunigung oder Verzögerung der Rede, Aneinanderreihen oder Trennen im Vortrage einzelner Worte und ganzer Sätze, kurz etwas, der musikalischen Modulation*) Aehnliches. Sie gehört in sofern eben so gut zur Musiklehre, als zur Rhetorik.

Das gemeine Sprechen (der Conservationston) wird mehr durch den logischen Sinn der Worte bestimmt, als durch die Rücksicht auf den ästhetischen Ausdruck, und hat zunächst und eigentlich bloße Gedankenmittheilung zur Absicht. Im Gesange ist die Rede den Gesetzen der Musik ganz unterthan, und nicht bloßes Verstehen der Gedanken, sondern Rührung des Herzens und Belebung der ästhetischen Einbildungskraft mittelst der Melodie der Rede, mittelst ihrer musikalischen Form, Hauptabsicht, zu welcher sich der logische Sinn der Worte nur wie Nebenzweck oder entferntes Mittel verhält. Der wahre Gesang steht nicht nur höher, als das gemeine Sprechen, sondern auch höher, als bloßes Rezitativ und bloße Deklamation. Im Gesange dehnen sich und zerfließen gleichsam die Worte gleich musikalischen unartikulirten Tönen; in ihm sind die Worte nur Vehikel der Musik: bei dem Gesange

*) Wir brauchen das Wort Modulation eigentlich nur in Beziehung auf Harmonie, hier soll es wohl musikalischer Vortrag heißen.

verlieren sich die Worte in der Empfindung; sie wirken zunächst und zuerst musikalisch, und nur entfernter poetisch und logisch.

Die Deklamation ist gleichsam ein dunkler, eingeschränkter, verkürzter Gesang. Sie hat mehr Festigkeit und organische Bestimmtheit, als dieser. Man könnte sagen, Deklamation sey mehr objektiv, Gesang mehr subjektiv bestimmt. Die Deklamation steht nicht so ganz unter den musikalischen Gesetzen der Empfindung, wie der Gesang, ob sie wohl sich eben durch eine gewisse leise musikalische Modulation von der bloßen gemeinen Rede oder dem kunstlosen prosaischen Vorlesen unterscheidet. Eigentlich läßt sich wohl nur das Poetische deklamiren, worin Abwechslung, Mannigfaltigkeit und Einheit der erhöhten Empfindungen und Phantasiebilder herrscht.

Die Deklamation wird nicht durch die volle, mannigfaltige, ganz musikalische Anwendung der Stimmwerkzeuge hervorgebracht, wie der Gesang. Sie hat nicht das Schwebende, Getragene, Ausgehaltene, Gedehnte und Austönende des Vortrages, wie dieser. Sie ist in ihren Theilen überhaupt abgeschnittener, hat gleichsam in ihren Figuren schärfere Umrisse, und die Stimme verhallt in ihr nicht so wie im Gesange. Es ist ein Fehler, singend zu sprechen; eine Eigenheit der Bewohner mancher Provinzen, oder auch einzelner Individuen, denen man einen singenden Ton in der gewöhnlichen Sprache vorwirft. Es ist aber auch Fehler, so kurz und tonlos zu singen, als wenn man bloß spräche. Die Deklamation nähert sich, je nachdem die sogenannte Empfindungsmahlerei es mit sich bringt, bald mehr, bald weniger dem Gesange. Doch muß sie sich immer in ihren Gränzen halten, nie zum vollen Gesange, nie zum gemeinen ganz prosaischen Sprechen werden. Der Gesang kann hinwiederum auch durch die Kompositionsart der Melodie, z. B. bei kurz abgestoßenen einförmigen Noten, sich oft dem Sprechen nähern, allein seine übrige musikalische Wendung wird ihn leicht als wahren Gesang kenntlich machen.

Die Deklamation muß richtig in Absicht des

gehörigen Sprach- und Empfindungsaccentes, sowohl der einzelnen Sylben, als ganzer Worte und Perioden; distinkt, zum bestimmten Vernehmen der artikulirten Töne; deutlich, zum Verstehen der Gedanken; ausdrucksvoll (lyrisch und pathetisch) zur zweckmäßigen Rührung; aber auch edel seyn, d. h. weder matt und kraftlos, noch affektirt, weder gemein noch hochtrabend ausfallen (es verlange dieß denn der eigene Affekt, der absichtlich dramatisch geschildert wird, in gewissem Grade). Ein übertriebener Ausdruck, eine zu starke Accentuation, eine schneidende Kontrastirung, eine zu lebhafte Abschilderung der Affekte und persönlichen Charaktere, in der Sprache, zeigt ein: Zudringlichkeit des Deklamators, ein Mißtrauen in das Zartgefühl der Zuhörer, und in die eigene innere Kraft der Poesie, wodurch die Deklamation widrig, ekelhaft, oft lächerlich wird. Der Deklamator muß freilich auf dem Theater lebhafter und parthetischer erscheinen, als in einem Conzertsaale; aber auch dort wird er durch Uebertreibung dem guten Effekt schaden. Oft wird ein sanfte Andeutung mehr wirken, als das heftige Bestürmen mit dem ungezügelten Affekt. Die Einbildungskraft der Zuhörer behält im letztern Falle zu wenige Freiheit, sich das Ganze selbst auszumahlen, welches immer zum Genuß ästhetischer Ideen erfordert wird.

Es giebt also eine weise Mäßigung im Deklamiren, deren Verletzung schon bei den Alten dem Cicero, Horaz und Quintilian zu Klagen und Spöttereien Anlaß gab. Freilich sind die Begriffe von dieser Mäßigung nach der größeren oder geringeren Lebhaftigkeit des Temperamentes der Nation auch relativ, und der Teutsche wird da leicht Uebertreibung empfinden, wo dem Franzosen oder Italiener bloß die Natur getroffen zu seyn scheint. Lächerlich aber dünkt es mir, wenn der Deklamator, dem die sklavische Nachahmung der Natur über alles Gesetz idealischer Schönheit geht, die Personen in einem epischen oder zum Theil lyrischen und schildernden Gedicht durch verschiedene z. B höhere oder tiefere Stimmen nachahmt und zu unterscheiden sucht, als wenn er ein wirkliches Schauspiel in

seiner Person aufführen wollte, und den Zuhörern nicht zutraute, aus der ganzen Einrichtung des Gedichts die verschiedenen Interlokutoren sogleich zu erkennen. Feine Schattirungen durch Erhebung oder Niedersenkung, durch Verstärkung oder Nachlassen der Stimme, bleiben dessenungeachtet möglich Will der bloße Deklamator einmahl uns alles Mögliche bei dem Vorlesen eines Gedichtes geben, so muß er dann auch alle dazu gehörige Gestikulationen vornehmen, und sich ganz in das Gebiet des Akteurs verlieren. Da er aber jetzt nicht auf der Bühne steht, da er durch äußere Verhältnisse in der vollkommenen theatralischen Darstellung gehindert ist; so wird er durch seine halben, unvollständigen, mit den übrigen Umständen in Widerspruch stehenden, Versuche leicht ins Lächerliche fallen.

Das Rezitativ ist auch Gesang, aber ein gebundener, gehemmter, aufgehaltener, dem Sprechen und der Deklamation sich annähernder Gesang, welcher mehr das Anschauliche schildert, als Gefühle ausdrückt, mehr durch Begriffe, als durch Gefühle und Anschauungen wirksam ist. Die Instrumentalmusik ersetzt durch ihre Akkorde, durch ihr Fortrauschen, durch ihre bald leise, bald mächtige Unterstützung der Poesie, was dem bloßen Rezitativ an eigenem lyrischen Ausdrucke abgeht, bis es sich im Arioso, in der Arie, im Chor u. s. w. verliert. Das Rezitativ ist gewöhnlich von strenger Zeiteintheilung frei, nicht an den ordentlichen Takt gebunden; es paßt dann auch nur zu ungleichen und regelloseren Versen. Im eigentlichen Rezitativ ist der Verstand, die Reflexion, der Begriff; im Gesange aber das Gefühl und die Anschauung vorherrschend.

Wie man Rezitation und Deklamation in der Bedeutung unterscheiden solle, ist schwer zu sagen. Die letztere scheint mir etwas Höheres, mehr Poetisches und Musikalisches, als die erste. Oder ist Rezitation nur Bestandtheil der Deklamation, und geht vielleicht bloß auf das reine, deutliche, verständliche Hersagen, wozu die Deklamation im engern Sinn nur die Nüancen der Empfindungen, nur die affektvolle Modulation und rhythmische Bewegung hergibt? Viel-

leicht könnte man sagen: Prosa wird recitirt, Poesie aber wird deklamirt. Ich weiß jedoch, daß Deklamation gewöhnlich im weiteren Verstande genommen wird.

Die Deklamation der Verse muß natürlich sowohl den Sinn derselben und den in ihnen liegenden Affekt, als auch den Wohllaut und die Harmonie des Sylbenmaßes ausdrücken. Das Erstere wird von Niemanden bezweifelt; in wiefern aber das Letztere Einschränkung leide oder nicht, ist noch im Streit. Mir dünkt es jedoch ganz falsch, wenn der Deklamator den Vers auf irgend eine Art unkenntlich macht, indem er manchen Sylben ihren Accent oder ihr Gewicht nimmt, die vom Dichter als lang gebrauchte, wie kurze ausspricht, und umgekehrt, oder durch schnelle Zusammenziehung mehrerer, durch rasches Hinüberlesen in den andern Vers, die ganze Prosodie unkenntlich macht. Bei solchen Fehlern fühle ich dasselbe Mißbehagen, was ich bei Fehlern wider den Takt und Rhythmus in der Musik empfinde, wodurch der Gang der Empfindung unterbrochen, die Melodie entstellt oder zerstört wird. Wozu dient die Kunst und Mühe, womit der Dichter den Wohllaut des Verses erreichte? wozu berechnete er den ganzen schönen oder erhabenen Effekt des sorgfältig gewählten Sylbenmaßes, wenn diese zweckmäßige musikalische Form nun ganz der Willkühr oder Affektation, oder dem unmusikalischen Gefühl des Deklamators preis gegeben seyn soll? Ohne gerade, wie man sagt, zu scandiren, d. h. ohne die Sylben und Versflüsse gleichsam vorzuzählen, läßt sich doch im Deklamiren die Harmonie und Melodie des Verses erhalten, unbeschadet der angenehmen Abwechslung des Tones. Es ist etwas anders, den Vers, den Reim oder den Rhythmus verstecken; etwas anders, alles dieses dem Ohre gleichsam aufdringen; etwas anders endlich, Reim und Sylbenmaß von selbst ihren melodischen Gang gehen lassen, wobei die richtige ästhetische Nüancirung eben so möglich bleibt, wie in dem taktmäßigsten Vortrage eines affektvollen Tonstücks, worin selbst das tempo rubato, das sforzato, crescendo und diminuendo und rallentando u. s. w. doch den Rhythmus nicht aufhebt.

Ich billige es sehr, daß Schauspiele der höhern Art in den neuesten Zeiten wieder metrisch bearbeitet zu werden angefangen haben, und daß man also auch hierin zu dem Muster der Alten zurückkehrt. Wie diese dabei verfahren, und wie viel sie auf den metrischen Wohllaut rechneten, kann man schon aus folgendem Bericht des scharfsinnigen Dübos (von den theatralischen Vorstellungen der Alten) ersehen. „Es ist bekannt (schreibt er), daß die Alten keine dramatischen Stücke in Prosa hatten, sondern daß sie alle in Versen geschrieben waren. Wenn also Aristoteles sagt, daß der Ausdruck in gewisse Takte abgeschnitten syn müsse, so versteht er weiter nichts darunter, als daß der Takt der Verse, mit welchem die Poetik zu thun hatte, auch der Deklamation zum Takte dienen müsse. Was den Rhythmus anbelangt, so kam es dabei auf die Füße der Verse an, die Bewegung des Takts bei der Rezitation der Verse zu bestimmen. Und eben daher sagt Aristoteles im vierten Hauptstück seiner Dichtkunst, daß die Metra die Stücke des Rhythmus wären, d. i. daß sich nach dem, aus der Gestalt der Verse entspringenden Takte bei der Rezitation die Bewegung des Taktes richten müsse. — Aristoteles sagt also mit Recht, daß die Schönheit des Rhythmus nicht aus eben der Ursache herkäme, welche die Schönheiten der Harmonie und die Schönheiten der Melopöie hervorbrächte. Die Schönheit und Schicklichkeit des Takts und folglich auch des Rhythmus entspringen aus der Wahl der Füße, so wie sie der Dichter zu Folge des in seinen Versen ausgedrückten Inhalts getroffen hatte."

Eben so treffend äußert sich dieser französische Aesthetiker über falsche Deklamation. „Es ist eingeführt, dem Schauspieler nur dann das Singen vorzuwerfen, wenn er zur Unzeit singt, wenn er sich ohne Verstand in Ausrufungen verirrt, die sich zu dem, was er sagt, gar nicht schicken, und wenn er durch rauschende, hochtrabende Töne voll Nachdruck,

den die Verse gar nicht verlangen, in seine Deklamation das Falsch-Pathetische bringt, welches allzeit lächerlich ist. Hingegen sagt man nicht, daß ein Schauspieler singe, wenn er die Seufzer, die scharfen und gelinden Accente, und alle die abwechselnden Töne niemahls anders, als zur rechten Zeit braucht, und nur in denjenigen Scenen, wo es der Verstand erlaubt, eine Deklamation hören läßt, die dem musikalischen Gesange nahe kommt. — — Eine Deklamation, die man gar zu ausdrückend machen will, muß nothwendig in die zwei entgegengesetzten Fehler fallen: manchmahl wird sie allzu hochtrabend und mit ausschweifenden Abänderungen der Stimme allzu angefüllt seyn, und manchmahl wird die Rezitation in das gar zu Kraftlose fallen."

Quintilian erinnert (Instit. l. XI. c. 3.), ein Knabe, den man Dichter lesen lasse, müsse sie zwar anders lesen, als Prosa, aber doch seine Stimme nicht so moduliren, als wenn er einen Monolog (ein Canticum) deklamirte. Sit autem lectio virilis et cum suavitate quadam grauis, non quidem prosae similis, quia carmen est, et poetae canere se testantur: non tamen in canticum dissoluta. Man verstand aber unter canticis die affektvollsten theatralischen Monologen.

Gretry legt in seinen Versuchen über die Musik gewiß nicht ohne Grund einen hohen Werth auf Deklamation. „Ich fand, (schreibt er) daß die Musik vorher treue Deklamation seyn müsse. Da ich nun bemerkt hatte, daß der große Haufe von Zuhörern im Theater durch schlechte Intonation eben nicht in seinem Vergnügen gestört wurde, daß aber eine falsche Inflexion einen allgemeinen Rumor zu verursachen pflegte, so war mein höchstes Bestreben, Wahrheit in die Deklamation zu legen, und sonach schien mir der geschickteste Componist zu seyn, der selbige am besten und natürlichsten in Gesang zu verwandeln weiß." Bald bemerkte G. aber auch, daß die Musik an Hülfsmitteln reich ist, welche die bloße Deklamation für sich nicht hat, nämlich ein Accompagnement. Ueberhaupt, sagt er, muß im Gesange die Empfindung liegen; Geist, Bewegung und Mienen müssen sich über das Accompagnement verbreiten.

Correspondenz-Nachrichten.

Darmstadt. Im August. Seit kurzem freut sich unsere Hofschaubühne der Anwesenheit der renomirten Madame Milder (Hauptmann). So sehr man auch hier der Fülle und Anmuth dieser, in ihrer Art einzigen Stimme und ihrem gefühlvollen Vortrag Gerechtigkeit wiederfahren läßt; so hat doch der öffentliche Beifall bis jetzt noch nicht so recht allgemein und rauschend werden wollen. Wir hörten sie bis jetzt im Sargines und in der Schweizer-Familie. Sie wird im Ganzen zehn bis zwölf Mahl auftreten; unter andern auch als Tamino. Von dieser letzten Rolle verspricht sich die Neugier am meisten; denn es ist ja jetzt die neueste Tagesordnung, Tenorrollen von Altistimmen oder Sopranistinnen vortragen zu lassen.

Manheim. Im August. Die hiesige Bühne hat seit kurzem eine sehr schätzbare Acquisition gemacht an den Tenoristen Klengel zuvor beim Breßlauer-Theater angestellt. Er verbindet mit einer nicht eben ausgezeichneten, aber sehr reinen und angenehmen Stimme sehr geschmackvollen Vortrag, viele Musikfestigkeit und lebhaftes Spiel: vorzüglich, und so ungetheilt wie sonst selten Einer, gefiel er als Jean de Paris *).

*) Vergleiche Nro. 20. den Artikel: Vermischte Theaternotizen.

Madame Renner, schon in früherer Zeit die Zierde unserer Bühne, nicht bloß als Schauspielerinn, sondern auch für zweite Singrollen, erfreut uns dermahlen mit Gastrollen. Ihre Stimme ist freilich durch das Vorrücken der Jahre zurückgegangen, doch weiß die Künstlerinn diese Mängel durch musikalische Gewandtheit noch sehr gut zu verschleiern: hinreißend, voll Natur, Leben und Freiheit ist hingegen ihr Spiel noch immer, und man möchte sagen: mehr als je. Herr von Holbein ist nur einmahl neben ihr aufgetreten. Mademoiselle Benda von Karlsruher Hoftheater, weit mehr Schauspielerinn denn Sängerinn, gefiel in mehreren Gastrollen nur mäßig, noch weniger Herr Fischer, Fagottist, dermahls am französischen Theater in Hamburg, welcher hier bei seiner Durchreise ein Conzert gab.

Madame Milder (Hauptmann) wird nächstens hier auftreten als Iphigenie, Emeline u. s. w. — Brizzi soll ebenfalls noch gegen Ende dieses Sommers wieder hieher kommen, um in Pärs Achill und Mayers Ginevra zu singen.

S. v. Bl—g.

Heidelberg. Mit dem glänzenden Wiederaufblühen der Wissenschaften an unserer, jetzt so ausgezeichneten hohen Schule scheinen auch die Musen, und unter diesen namentlich Polihimnia eingezogen zu seyn. Seit kaum zwei Jahren hat sich hier ein Verein von Musikliebhabern und Dilettantinnen konstituirt, um vollstimmige Gesangstücke aufzuführen. (Von großen Instrumental-Compositionen kann wegen Mangel an hinreichenden Instrumentalisten keine Rede seyn). So wurden bis jetzt: das Mozart'sche Requiem, Händels Messias, Graun's Tod Jesu, Vogler's D-moll-Messe, die Dreistimmige von Cherubini, einige von Joseph Haydn u. a. m. theils in der Kirche, theils in öffentlichen zum Besten der Armen gegebenen Conzerten, von ihnen aufgeführt. Das Institut dankt seine Entstehung und sein Aufblühen zunächst der thätigen Leitung des jungen Freiherrn von Babo; seine Erhaltung wird von der Ausdauer des Kunsteifers der Mitglieder abhängen, welche in so kurzer Zeit so schöne Fortschritte gethan.

Der Singchor besteht aus dreißig und mehr Personen; Solosopran: Frau Hofräthinn Wilken (Gemahlinn des berühmten Geschichtsforschers) und Mademoiselle Maurer; Alt: Demoiselle Sartorius; die obligaten Tenor- und Baßstimmen werden von den jeweilig anwesenden Studirenden besetzt.

S. v. Bl—g.

Musikalische Anzeige.

Unter den lyrischen Gedichten des Herrn Antoni, wovon der erste Theil kürzlich in der Strauß'schen Buchhandlung in einer Prachtausgabe erschienen ist, befinden sich auch 6, im Romanzenstyle gedichte Canzonetten, welche der Verfasser mit der, von verschiedenen hiesigen Meistern gesetzten Musik in einer besonderen Sammlung herausgegeben hat. Dieses Werk, welches dadurch ein ungewöhnliches Interesse gewährt, daß jede Romanze von mehreren Tonsetzern zugleich behandelt worden ist, soll in einem der nächstfolgenden Blätter dieser Zeitschrift durch eine kritische Beurtheilung den Freunden des Gesanges näher bekannt gemacht werden. Vorläufig möge die Anzeige genügen, daß selbes in der Kunst- und Musikalien-Handlung des Herrn J. Cappi (am Michaelerplatz) für 7 fl. W. W. in Comission zu haben ist.

Nro. 39.

Wiener allgemeine muſikaliſche Zeitung.

(Mittwoch den 29. September 1813.)

Piccini.

(Fortſetzung.)

Piccini war damahls ſchon Gatte und Vater. Er hatte ſich im Jahr 1756 mit Vincenza Sibilla, ſeiner Schülerinn, vermählt, welche mit den Reizen ihres Geſchlechts die ſchönſte und ausdrucksvollſte Stimme verband.

Alle Componiſten Italiens ſahen ſich durch das neue Meteor verdunkelt; alle Städte, alle Bühnen ſtritten ſich um die Ehre, ihn zu beſitzen, und in dem einzigen Jahre 1761 verfertigte er ſechs Opern, drei ernſthafte und drei komiſche, ſo daß er gleichſam allein ganz Italien erfüllte, und zu gleicher Zeit in Turin, Reggio di Modena, Bologna, Venedig, Rom und Neapel bewundert wurde.

Fünfzehn Jahre lang, die er, häufige Reiſen, beſonders nach Neapel, abgerechnet, in Rom verlebte, war er der Liebling des Publikums. Andere Componiſten gewannen wohl auch Beifall, aber er allein erregte Enthuſiasmus, und, was noch mehr heißt, und ſeltner iſt, einen dauernden Enthuſiasmus. Die Römer, von Natur veränderlich, veränderten ſich ſelbſt, und ſo ihre Beſtändigkeit. Endlich zeigte ſich ein Nebenbuhler, den ſie ihm entgegenſtellen konnten — es war Anfoſſi. Seine Oper, die verfolgte Unbekannte, erhielt den rauſchendſten Beifall. Anfoſſi wurde der Abgott der Römer. Piccini hatte dieß ohne Eiferſucht angeſehen. Man fuhr fort, ſeine Oper im nämlichen Theater zu beklatſchen. Aber Anfoſſi's Freunde glaubten nichts für ihren Günſtling gethan zu haben, ſo lange Piccini nicht am Boden lag. Endlich gelang es ihnen, daß eine Oper von Piccini ausgepfiffen, vom Repertorium weggenommen, und durch eine Anfoſſiſche erſetzt wurde, welche eigentlich beſtimmt war, erſt nach jener aufgeführt zu werden. So etwas war Piccini nie geſchehen. Das Ungewohnte dieſes Unglücks und die bei ſeinem weichen Herzen ſich natürlich daran knüpfende Vorſtellung des Undanks, wirkten ſo heftig auf ihn, daß er in Neapel, wohin er nach dem Unfall gereiſt war, gleich bei ſeiner Ankunft in eine gefährliche Krankheit fiel. Es war ein altes Uebel, das ihn ſchon früher mehrmahls an den Rand des Grabes gebracht hatte. Sobald er von dem langen Krankenlager wieder aufſtehen konnte, ſchwur er, nie mehr für Rom etwas zu komponiren, und ſich von nun an ganz den Bühnen Neapels zu widmen. Die erſte Frucht dieſes Entſchluſſes war die herrliche komiſche Oper: Die Wanderer. Dieſes Stück erregte in Neapel einen ſolchen Enthuſiasmus, daß man während des ganzen Jahres 1775, und im darauf folgenden Frühlinge keine andere hören wollte. Die erſten Häuſer der Reſidenz ſtritten ſich um die Vorzüge, ihn in der Stadt oder auf ihren Villegiaturen bei ſich zu beſitzen. Kein ausgezeichneter Fremder kam nach Neapel, ohne den Wunſch, ihn zu ſehen, zu hören, an ſeinen Unterhaltungen, die eben ſo anmüthig und intereſſant waren, als ſeine Muſik, Theil zu nehmen.

In dieſer Lage befand ſich Piccini, als ihm der Antrag gemacht wurde, ſich in Frankreich niederzulaſſen. Eine frühere Unterhandlung war durch den Tod Ludwigs XV. abgebrochen worden. Sobald der

neue Hof Zeit gewann, sich mit Geschäften dieser Art zu befassen, so erhielt der neapolitanische Bothschafter, Marchese di Caracciolo, von der Königinn die Erlaubniß, den Antrag zu erneuern. Er schrieb an Piccini, den er sehr werth hielt, und dieser ließ sich durch die Aussicht auf eine sichere und vortheilhafte Anstellung, an welcher ihm bei seiner zahlreichen Familie viel gelegen seyn mußte, bewegen, der Einladung des französischen Hofes zu folgen.

So verließ denn Piccini Italien, das er mehr als zwanzig Jahre hindurch mit seinem Namen und mit seinen Werken gefüllt hatte. Man zählt 133 ernsthafte und komische Opern, welche er während dieser Zeit komponirt hat. Setzt man zu so vielen dramatischen Arbeiten noch die zahllose Menge einzelner Stücke, Oratorien, Cantaten, Messen u. dgl., so muß man es beinahe unbegreiflich finden, wie ein Mann in einer Zeit von zwanzig Jahren eine Summe von Werken hervorbringen konnte, wozu in jedem andern Lande, als in Italien, mehrere Menschenleben kaum hinreichend scheinen würden.

In den letzten Tagen des Jahrs 1776 kam Piccini in Paris an. Aber er fand nicht, was er erwartete, und was man ihm versprochen hatte. Er sollte außer einem Gehalt von 6000 Livres und Vergütung der Reisekosten, Tisch und Wohnung bei dem neapolitanischen Bothschafter haben. Allein Herr von Caracciolo, bei welchem er abstieg, und der ihn auf das freundschaftlichste empfing, schützte Mangel an Platz vor, und ließ ihn in ein hôtel garni führen, welches er für ihn gemiethet hatte. Hier blieb er beinahe ein Monat, bis man ihm in der Straße Saint-Honoré, gegenüber von Marmontel's Hause, eine kleine Wohnung anwies, die er aber auf eigene Kosten meubliren mußte. Sobald er eingerichtet war, ging er an die Arbeit. Die größte, die ihm auf dem Halse lag, war die Erlernung der französischen Sprache, von welcher er kein Wort verstand. Marmontel übernahm den Unterricht, und wohl nicht ohne ein besonderes Interesse. Er beschäftigte sich damahls, sechs Quinault'sche

Opern welche eine moderne Musik erhalten sollten, umzuarbeiten. Ob er gleich schon bei Jahren war, so ging er doch jeden Morgen zu Piccini und schloß sich mit diesem zwei oder drei Stunden lang ein. Mit Roland, der zuerst komponirt werden sollte, machte er den Anfang. Er übersetzte und erklärte ihm eine Szene, und bezeichnete sodann die einzelnen Worte nach ihrer Quantität. War dieses vorüber, so ließ er Piccini allein, der nun das, was in der Lection vorgekommen war, in Musik setzte. Am andern Morgen sang er Marmontel seine Composition vor, der ihm dann in Absicht auf Sprache und Prosodie die nöthigen Bemerkungen mittheilte. Hatte Piccini, welches sehr selten der Fall war, einen Fehler gemacht, so verbesserte man ihn auf der Stelle, und ging sodann zu einer andern Szene über. Beinahe ein Jahr lang arbeiteten sie so gemeinschaftlich fort, ohne die Geduld zu verlieren. Endlich war die Partitur fertig; aber gerade jetzt fing Piccini's größtes Leiden an. Um dieses zu begreifen, muß man wissen, in welchem barbarischen Zustande sich damahls die französische Musik befand. Die komische Oper zwar hatte schon angefangen, durch Philidor, Montigny, Gretry, die schwerfälligen Formen, welche auf sie drückten, abzuwerfen, aber auf der großen Oper lag noch die dickste Nacht. Plumpe, tonlose Stimmen, eine frostige und gezierte Deklamation, Chöre voll Mißlaut und ohne Bewegung, ein ungeschicktes und geschmackloses Orchester, ein Publikum, das vom Gesang, Takt und Rhythmus gar keine Vorstellung hatte, und nur Geschrei verlangte, das waren die unübersteiglichen Hindernisse, an welchen bis dahin jeder Reformator erlahmt war, und von denen mehr als eines jetzt noch nicht weggeräumt ist. Dem deutschen Gluck war es aufbehalten, die musikälische Revolution zu bewirken. Er schwang über die trägen, todten Massen die Fackel des Prometheus, lehrte einfach und wahr deklamiren, und, so viel es möglich war, richtig und nach dem Text singen; er brachte Leben und Bewegung in die Chöre, und schuf das Orchester um. Iphigenia in Aulis hatte die große

Revolution angefangen. Orpheus und Alceste befestigten die neue Ordnung der Dinge. Um den Sieg vollständig zu machen, war nichts mehr übrig, als einige der alten, von Rameau oder Lully komponirten Opern nach dem neuen System in Musik zu setzen, und dann dem Ohr und Gefühl eines Jeden die Entscheidung zu überlassen. In dieser Absicht wählte Gluck die Armida. Während er in Wien arbeitete, kam Piccini nach Frankreich. Womit er beinahe das ganze erste Jahr seines Aufenthalts hindurch beschäftigt war, ist schon erzählt worden. Indessen hatte sich im Stillen eine Parthei gegen ihn gebildet, und kaum hatte er seinen Roland angefangen, als die Gluckisten, und — um die Wahrheit zu gestehen — Gluck selbst ihm den Krieg erklärten. Anfangs gab er zu verstehen, er habe selbst im Sinne den Roland zu komponiren. Bald darauf wurde angekündigt, er sey schon fertig. Kurze Zeit nachher las man in der Année litteraire einen Brief von Gluck, welcher eine eigentliche Kriegserklärung enthielt. Die Feindseligkeiten waren nun angefangen, und bald brach der Federkrieg in vollen Flammen aus. Die Uebertreibungen, welche sich die Anhänger Glucks erlaubten, waren Schuld, daß auch ihre Gegner in der Hitze des Streits die Grenze der Mäßigung überschritten. Die Erbitterung, mit welcher die Wälschen, der wälsche Gesang und Piccini, über welchen, als einen Italiener schon zum Voraus der Stab gebrochen war, verfolgt wurde, verdroß auch diejenigen, welche ihn nicht persönlich kannten, die aber als Kenner der guten italienischen Musik, folglich auch der Produkte eines so berühmten Meisters, in einer so voreiligen Verunglimpfung die Wirksamkeit der Partheigeister, der Unwissenheit und des Eigennutzes nicht verkennen konnten.

(Die Fortsetzung folgt.)

K. K. priv. Theater an der Wien.

Lully und Quinault, eine komische Oper in Alexandrinern, in einem Aufzug. Nach dem Französischen des Nanteuil von Joseph Ritter von Seyfried. Die Musik ist von Nikolo von Maltha (Isouard).

Die Verfasser der Oper, Armida: Lully der Componist und Quinault der Dichter haben sich vor der Aufführung dieser Oper aus Paris nach St. Germain zurückgezogen, um da das Schicksal derselben abzuwarten; ihre schon früher zerrütteten Vermögens-Umstände bringen sie bei ihrem längeren Verweilen im Gasthof des letzteren Ortes in desto größere Verlegenheit, je ungestümer der Wirth Sanfonnet auf Bezahlung dringt. Der Zufall führt ihnen unter diesen Umständen das alte Fräulein de la Bouquiniere in die Hände, welche gerade zur gelegenen Zeit mit ihrer Nichte Amande, der Geliebten Quinaults, in diesem Gasthof einkehrt. Der schlaue Lully weiß das sentimentale alte Fräulein als Arzt so zu beschwätzen, daß sie sich von ihrem eingebildeten Uebel geheilt fühlt, und ihre Dankbarkeit in einer vollen Börse gegen Lully zu erkennen gibt, womit dieser den zudringlichen Wirth schnell befriedigt. Quinault hat sich indessen als Advokat zum Schein mit Amanden über ihren Rechtsstreit berathen, in der That aber nur mit seinem Liebchen gekoset. Alles geht gut; aber plötzlich entdeckt sich der gespielte Betrug durch das Erscheinen eines Pagen des Königs. Doch auch der ausgebrochene Sturm ist bald dadurch gelegt, daß die Nachricht einlangt: die Oper Armida sey zwar als ein Opfer der Cabale ausgepfiffen worden, aber der König habe den Werth derselben wohl erkannt, und zum Beweis seiner Zufriedenheit den Componisten zum Auditor und den Dichter zum Sekretär (man erfährt nicht wo? oder bei wem?) ernannt. Nun sind die beiden Freunde geborgen; die

)(2

Tante versöhnt sich, und die Nichte kann ungehindert Quinaults Gattinn werden.

Dieß ist der Haupt-Inhalt einer Oper, welche gleich bei der ersten Vorstellung (am 23. September) ihr Schicksal mit dem Lustspiele gleiches Namens theilte, das wenige Monate vorher auf der Hofschaubühne durchfiel. Vielleicht führte gerade dieser Umstand ihren entschiedenen Fall herbei. Wenigstens war es der ursprünglich musikalisch behandelten Fabel des Stücks offenbar nachtheilig, daß selbe unter einer andern, unpassenden Form, nämlich als Lustspiel, schon früher bekannt war, in welcher Form Manches ungünstige Eindrücke auf die Zuhörer machen mußte, deren sich diese nicht entäußern konnten, und daher eine ungünstige Meinung vorgefaßt hatten, die ihre freie Empfänglichkeit aufhob. Anderer Seits ist aber auch nicht zu verkennen, daß diese Oper mit den satyrischen Lustspielen und andern derlei Schriften in eine Cathegorie gehöre, die alles Anziehende bei denjenigen verlieren, welche mit dem Gegenstand der Satyre und den verschiedenen, mit selbem verbundenen Nebenumständen nicht genau bekannt sind. Die meisten Anspielungen, und oft sehr fein gewählten Zusammenstellungen entgehen dann dem, in dieser Hinsicht profanen Zuhörer oder Leser. Das so eben Gesagte gilt nicht etwa bloß von dem Dialoge der Oper: Lully und Quinault, sondern ganz vorzüglich auch von der Musik. Der Componist hat mit kluger Wahl und mühsamer Kunst Stellen aus Lully's Armida mit seiner eigenen Musik verwebt, bei deren Erkennung unter einer ganz fremden Umgebung wohl ein pariser Publikum angenehm überrascht seyn mußte, weil es das beste Werk eines seiner berühmten National Componisten, ungeachtet seines Alters noch eben so gut in der Erinnerung haben mochte, als jede andere Nation die Werke der ihr angehörigen Künstler. Eben so nothwendig mußte aber bei uns, die wir größtentheils derlei fremde Alterthümer der Kunst nicht mehr kennen, dieses Interesse verschwinden, und wir konnten das Dargebothene nur aufnehmen, wie es an und für sich ist, und auf unser Gemüth wirkte, ohne uns in die Untersuchung des Verstandes: in wie weit die versuchte Zusammenstellung älterer und neuerer französischer Musik und deren verschiedene Schattirungen gelungen seyen oder nicht? einzulassen. Aus dieser freien Ansicht betrachtet, ist nun die Oper Lully und Quinault die mindest erhebliche aus Nikolo's Compositionen, die wir bisher kennen gelernt haben. Daß es mit besonderem Fleiße kunstmäßig bearbeitet ist, haben wir schon erwähnt, dieß gilt vorzüglich von dem großen Quartett zwischen Lully Quinault, de la Bouquiniere und Amande; dagegen vermißten wir großentheils den Reiz der Melodien, der die andern Compositionen dieses Meisters auszeichnet; auch hat er es nicht vermieden in der Form einiger Musikstücke theils sich selbst, theils Andere zu kopiren. So ließ die Ouverture den Verfasser Aschenbrödels nicht verkennen, und der Page Ludwigs des Vierzehnten erinnerte in selber Arie lebhaft an den Pagen Johanns von Paris.

Die Aufführung war sehr ungleich. Einiges kann als trefflich gerühmt werden, Vieles wurde jedoch so matt durchgeführt, daß man versucht wird, wegen des verfehlten Effektes den Componisten auf Kosten der Darstellenden und des Orchesters zu entschuldigen. Letzterer hat gleich in der Ouverture sehr unvortheilhaft bestanden. Der Vortrag der obligaten Öbde und des Horns war höchst mittelmäßig, und dem Ganzen fehlte es durchaus am Geiste und Feuer, welches eine nothwendige Folge der nicht beobachteten Akzente und Schattirungen war; worüber wir bei einer anderen Gelegenheit umständlicher zu sprechen gedenken. Herr Ehlers trug den Part Lullys mit Einsicht und Wahrheit vor; besonders zeigte er in dem schon erwähnten Quartett seine tiefen musikalischen Kenntnisse in einem schönen Lichte. Alle übrigen Rollen sind nicht von besonderem Belange, und es genügt wohl die Anzeige, daß Herr Wild als Quinault, Madame Babett Rothe als Fräulein de la Bouquiniere, Madame Hönig als Amande und Herr Meier als Gastwirth Sanfonnet ihre Rollen ziemlich gut vortrugen. Demoiselle Henr

Teimer war uns anfangs eine sehr interessante Erscheinung, von der wir uns in der Folge recht vieles versprachen. Allein der Componist ließ sie gleich nach ihrer Arie, worin sie uns herzlich vergnügte, in den Hintergrund treten, aus welchem sie nicht wieder hervortrat. Demoiselle Spiri (Laurette) vergriff den Charakter ihrer Rolle, oder eigentlich, sie spielte charakterlos, und war überdieß im Gesange ganz unverständlich.

Weniger hätte diese, aus acht bis zehn Numern bestehende, mithin für einen Akt ziemlich lange Oper ermüdet, wenn nicht vorher das Geheimniß eine Operette von beinahe gleicher Länge gegeben worden wäre. Obschon dieses Stück schon vielmahl auf dieser Bühne vorgestellt worden ist, so dürfen wir doch bei dieser Gelegenheit die Anzeige nicht verhehlen, daß die Musik, welche dabei vorkommt, nicht so ganz Solie's Composition ist, als man vielleicht glaubt. Die Componisten Gyrowetz, Seyfried, Umlauf, Cartelieri, u. a haben dazu beigetragen. Ohne zu erwägen, ob diese fremden Beiträge alle dagegen hinweggelassenen Musikstücke Solie's am Werthe wirklich übertreffen, müssen wir wenigstens darüber unser Bedauern äußern, daß man uns den Genuß der, aller Orten so sehr beliebten Arie: Femmes, voulez éprouver, si vous êtes encore sensibles etc. bei der Darstellung auf dieser Bühne immer vorenthält, von der wir überzeugt sind, daß sie, vorgetragen von Demoiselle Buchwieser, von ausnehmend guter Wirkung seyn, und ungleich besser gefallen würde, als der statt derselben eingelegte Wechselgesang zwischen Herrn Meier und der eben genannten Sängerinn.

Uebersicht der Darstellungen auf der hiesigen Hofopernbühne seit ihrer Wiedereröffnung.

(Ein Brief.)

Sie haben sehr bedauert, daß Ihr Aufenthalt bei uns, ungeachtet Sie ihn bis gegen die Hälfte des Monats September verlängerten, dennoch zu kurz war, um den ersten Vorstellungen auf der Hofopernbühne bei ihrer Wiedereröffnung beizuwohnen, indem Sie sich den Genuß mehrerer neuen Stücke versprachen, worin die Künstler nach genossener langer Ruhe ihre Laufbahn mit verjüngter Kraft und erhöhtem Eifer wieder betreten, und Lorbeern des Ruhmes sammeln würden. Dringend ersuchten Sie mich daher bei Ihrem Abschiede, Ihnen wenigstens alle die Kunstwerke genau zu schildern, an denen Sie Ihren gierigen Sinn nicht selbst ergötzen sollten. Glauben Sie nicht, daß ich mein hierauf gegebenes Wort vergaß; weil ich Ihnen bisher nichts berichtet habe. Wir sind leider so arm an musikalischen Neuigkeiten, als wir es nie waren; und Sie haben nicht die geringste Ursache, mit dem Geschicke zu hadern, das Sie, nach Ihrer Besorgniß, zu früh von hier entfernte. Um Sie gänzlich zu beruhigen, liefere ich Ihnen einen Catalogue raisonné über alle auf der erwähnten Bühne seit 15. September, als an welchem Tag die Vorstellungen wieder begannen, aufgeführten Opern. Sollte der Inhalt meines Berichts Ihrem Interesse nicht entsprechen, so entschuldigen Sie es mit meinem Bemühen, mein ungewöhnlich langes Stillschweigen über unsere Produktionen im Opernfache damit zu rechtfertigen.

Der Augenarzt war die erste Oper, mit deren Darstellung Polihimniens Priester den ihr geweihten Tempel den Verehrern dieser holden Muse öffneten. Demoiselle Laucher widerlegte durch ihr Erscheinen in der ihr so vortheilhaften Rolle Mariens das, einige Zeit courfirte Gerücht von ihrem neuen Engagement bei der Brünner Bühne, wo sie während ihrer Ferien mehrere Gastrollen mit großem Beifall gab, und besonders in der so eben erwähnte Oper, ihrer Benefiz Vorstellung, entzückte. Herr Dunst hatte dießmahl die Rolle des Arztes Berg statt Herrn Vogl gegeben. Es war das zweite Debüt eines neuen Mitgliedes dieser Bühne, von welchem ich bisher noch nie gegen Sie erwähnte. Wir sahen ihn zum erstenmahle als Jakob Friburg in der Schweizerfamilie. Er hat in beiden Rollen die allge-

meinen Erwartungen, die natürlich ganz gemäßigt waren, übertroffen. Er hat ein angenehmes, etwas gedämpftes Organ, seine Stimme neigt sich zum Bariton, in welchem ihr Umfang zwar nicht weit ausreicht, doch ist sie größtentheils reine Brußstimme. Sein Geschmack ist, so viel man bisher bemerken konnte, noch nicht recht ausgebildet, dagegen aber auch nicht verbildet, und unter der Leitung eines einsichtsvollen Meisters der Kunst, kann uns in ihm ein schöner Ersatz werden, wenn er einmahl die Stelle desjenigen ganz einnehmen soll, den er bisher nur theilweise vertrat.

Am 16. September wurde der Grenadier vom Kapellmeister Umlauf gegeben. Sie kennen diese artige Kleinigkeit. Hierauf spielte Herr Mayseder, Solo-Violinist dieses Theaters, Variationen von seiner Erfindung über die beliebte Romanze: La sentinelle; Kenner behaupten, in diesem Fache sey dieß das gelungenste Werk des Herrn Mayseder, das sich dem Genius seiner Kunst anschmiegt, wie keines, und in dessen Vortrag er sich selbst übertroffen hat. Einige hierauf abgesungene Webermannslieder von Collin, so wie die vorhergegangene Operette hatten wegen ihrer Bekanntheit zu wenig Reiz für das Publikum; und so kam es, daß die Würdigung seines Spiels nur einem ganz kleinem Auditorium überlassen war, das indeß seine Zufriedenheit in lautem Beifall zu erkennen gab.

Am 17. blieb das Theater verschlossen; die verspätete Rückkehr einiger Mitglieder dieser Bühne von ihren unternommenen Kunstreisen veranlaßte wahrscheinlich diese ungewöhnliche Pause, die sich bald darauf, nämlich am 20. und 22. wiederholte. Am 18. wurde die Vestalinn, eine mittelmäßige Vorstellung, zu Theil; Demoiselle Therese Sessi gab die Julie in der Ihnen bekannten Manier, und Madame Auenheim verzerrte den Part der Oberpriesterinn. — Auch Weigels Schweizerfamilie und Bergsturz durften beim Durchspielen aller auf dem Repertoire befindlichen Opern nicht vergessen werden. Allein Madame Milder befindet sich in Darmstadt, und Herr Morhardt gehört nicht mehr zur Gesellschaft dieser Opernbühne, sondern ist beim Prager Theater engagirt. Es mußte also Demoiselle Bondra d. ä. die Emmeline und Herr Neumann den Walter geben. Erstere hat ihre Rolle brav durchgeführt, und sich eines lebhaften Beifalls erfreut; Letzterer konnte auf keinen Fall in seinem kleinen Wirkungskreis unbefriedigt lassen. Auch Herr Dunst ließ es in der Prüfung, welche am 22. gegeben wurde, als Valentin nicht im Fleiße fehlen; doch war dieser Part nicht geeignet, um ihn in ein besonders günstiges Licht zu stellen.

Sargines und Ferdinand Cortez füllten die Abende vom 24. und 25. aus. Die Besetzung derselben hat keine wesentliche Veränderung erlitten; bloß Herrn Morhardts Stelle war in letzterer Oper durch Herrn Radichi besetzt. Jene treffliche Hymne des dritten Aktes erreichte dießmahl jene Wirkung nicht, die sie sonst nie bei den Zuhörern verfehlte. Offenbar lag die Schuld an Herrn Radichi, der darin weit hinter seinem Vorgänger zurückblieb.

Sie sehen das Register der Opern aus der zweiten Hälfte des letzten Dezennius ist fast erschöpft. Allein noch war der Cyclus nicht durchgelaufen, um bei der ersten Reprise wieder anfangen zu können. Auch noch aus früherer Zeit gab es unter dem älteren Vorrath gute Produkte, die nicht schwerer zu verdauen seyn mochten, als andere aufgewärmte Gerüchte. Von diesen traf nun zuerst Agnes Sorel die Wahl. Sie wurde am 26. mit der ursprünglichen Besetzung der Hauptrollen gegeben. Demoiselle Lauscher war Agnes, Hr. Vogl Dünois, und Herr Ehlers trat als Gast in der Rolle Carls des Siebenten auf.

Der Erfolg hat gezeigt, daß derjenige, der diese Oper in Vorschlag brachte, den Vortheil der Kasse nach dem Interesse des Publikums berechnet hatte, das Haus war nämlich reich mit Zuhörern erfüllt. Man muß aber auch gestehen, daß es schöne Stunden der Begeisterung waren, in welchen Herr Gyrowetz seine Agnes Sorel niedergeschrieben hat; es ist aus allen seinen Opern noch immer die vorzüglichste, obschon ihm seit dem wieder mehrere gelangen. Seine zarte Empfindung

hat sich in ihr am reinsten und in den besten Formen ausgesprochen. Die Aufführung war gut; und es lag nur an der Vertrautheit mit den angeregten Gefühlen, daß man dadurch nicht hinlänglich überrascht war, und das Ganze nicht besonders beifällig aufnahm. Demoiselle Laucher befand sich hier wieder ganz in ihrer Sphäre; der hohe Werth ihrer Stimme, so lang diese sich in Mitteltönen bewegt, hat sich deutlich beurkundet; Herr Ehlers hat durch seine treffliche Deklamation und sein durchdachtes Spiel das ersetzt, was in einigen melodischen Sätzen durch seine beschränkte Höhe in der Ausführung mangelhaft blieb.

Nehmen Sie diese gedrängten kritischen Bemerkungen über mehrere Produktionen einer Bühne, die Ihre Aufmerksamkeit in so hohem Grade auf sich zieht, als das Einzige, was ich Ihnen von derselben für diesmahl mittheilen kann. Es wird von dem Gefallen, so Sie daran finden, abhängen, ob ich bei dem, unfehlbar noch lange fortwährenden gleichen Stoff fortfahren soll, ihn auf dieselbe Art zu kommentiren.

S—

Ueber den Zustand der Musik in Prag.

(Fortsetzung.)

Ich höre im Geiste, Freund, wie Sie verwundert ausrufen: Schon wieder ein Conzert? — aber erinnern Sie sich, daß ich Ihnen aus dem Vaterlande der Musik schreibe, und Sie werden aufhören sich zu verwundern, zumahl wenn Sie bedenken, daß unsere Zeit wohl das goldene Zeitalter der Virtuosität genannt werden kann. Sonst erschienen die Virtuosen dem Phönixe gleich, aber auch so selten wie er; heut zu Tage gleicht ihre Zahl der Legion der Zugvögel, und wenn sie auch nicht als Fixsterne am Kunsthimmel verharren, so strebt doch jeder einmahl als Komet über den musikalischen Horizont zu ziehen, wenn gleich die ästhetischen Sternseher ihn weder angesagt, noch Lust haben, seine Bahn zu beschreiben. Sonst wurden sie unter großen Verheißungen eingeladen, in entfernte Städte zu kommen, sich hören zu lassen; aber heute kommen sie größtentheils ungeladen, fordern das Publikum auf, ihre Kunstfertigkeit zu bewundern, und gewinnen (trotz der weisen Vorsicht, durch die Namensfertigung der Zuhörer sich vor Verlust zu bewahren) kaum so viel, was die Reise und der Aufenthalt beträgt. Sonst bestand der ganze Rechnungskalkul eines reisenden Conzertisten im Addiren, aber heute muß er sich unumgänglich auch aufs Subtrahiren verstehen. Man versicherte mich allgemein, daß Prag seit einigen Jahren mehr Virtuosen höre als sonst in einem Menschenalter. Dagegen geschieht es aber nicht selten, daß das kompendiose Auditorium im Conzertsaale unter Sang und Klang seine Prem naden machen kann. Alles dieses sind nun Unannehmlichkeiten, welche als unzertrennliche Begleiter unsers so kunstreichen als geldarmen Zeitalters angesehen, und angenommen werden müssen. Eben eine so ähnliche Fatalität erlitt der schon in meinem vorigen Briefe erwähnte Waldhornist, Herr Kohaut. Wenn er wirklich ein Slawe, und kein Italiener ist, worauf selbst sein Name hinzudeuten scheint, so hat sein Vaterland, das einen Punto, und noch einige rühmliche Künstler auf diesem Instrumente gebar, eben nicht Ursache auf diesen seinen letztgebornen Sohn sonderlich stolz zu seyn. Herr Kohaut scheint die Natur und die Eigenthümlichkeit dieses in sich schwer zu behandelnden Instrumentes noch nicht ergründet zu haben, und eben daher noch nicht zu wissen, was auf selbem, ohne die Ohren zu beleidigen, hervorgebracht werden kann und soll.

(Der Schluß folgt.)

Gedichte *).

Einladung.

Willst du, wo ich wohne, seh'n,
Laß' uns hier im Thale geh'n!
Geisblatt, Moos und Epheu grünen
Ueber uns in Bergruinen,
Und dem Geist der Vorzeit nah
Steht mein kleines Hüttchen da.

In dem Stübchen still und klein
Kehrt die Freude willig ein:
Bohnen ringeln sich und weben
Schatten an den Fensterstäben,
Und der Hänfling baut sein Nest,
Wo man ihn nur bauen läßt.

Trautes Liebchen! ich und du
Bringen da den Abend zu.
Durch die Kühle, durch die Stille
Rinnt der Quell und zirpt die Grille;
Zarter Nebel hüllt den Hain
Und die grauen Felsen ein.

Und im lichten Wolkenmeer
Wallt der stille Mond daher;
In der Ulme grünen Hallen
Nisten junge Nachtigallen,
Und am alten Felsenthurm
Steigt und glüht der Feuerwurm.

Leiser treibt des Lebens Fluth,
Wenn um uns die Gegend ruht,
Wie des Friedens stille Lethe
In der Kindheit Morgenröthe
Ueber Frühlingsblumen glitt:
Trautes Liebchen willst du mit?

Steigentesch.

Reiselied.

Lebt denn wohl, ihr dumpfen Mauern!
Endlich lächelt mir das Glück.
Alles Zagen, alles Trauern
Laß' ich fröhlich hier zurück.
Wohl! ich wandre nun ins Weite,
Frühling lockt mich und Natur;
Meine Zither an der Seite
Streif' ich rasch durch Thal und Flur.

Immer fröhlich, immer heiter,
Geht sich's leichter durch die Welt;
Morgens wandr' ich wieder weiter,
Bleibe nur wo mirs gefällt.
Mit der ersten Himmelsröthe
Schallt mein Liedchen durch den Hain,
Und der Nachtigall Gestöte
Lullt mich sanft am Abend ein.

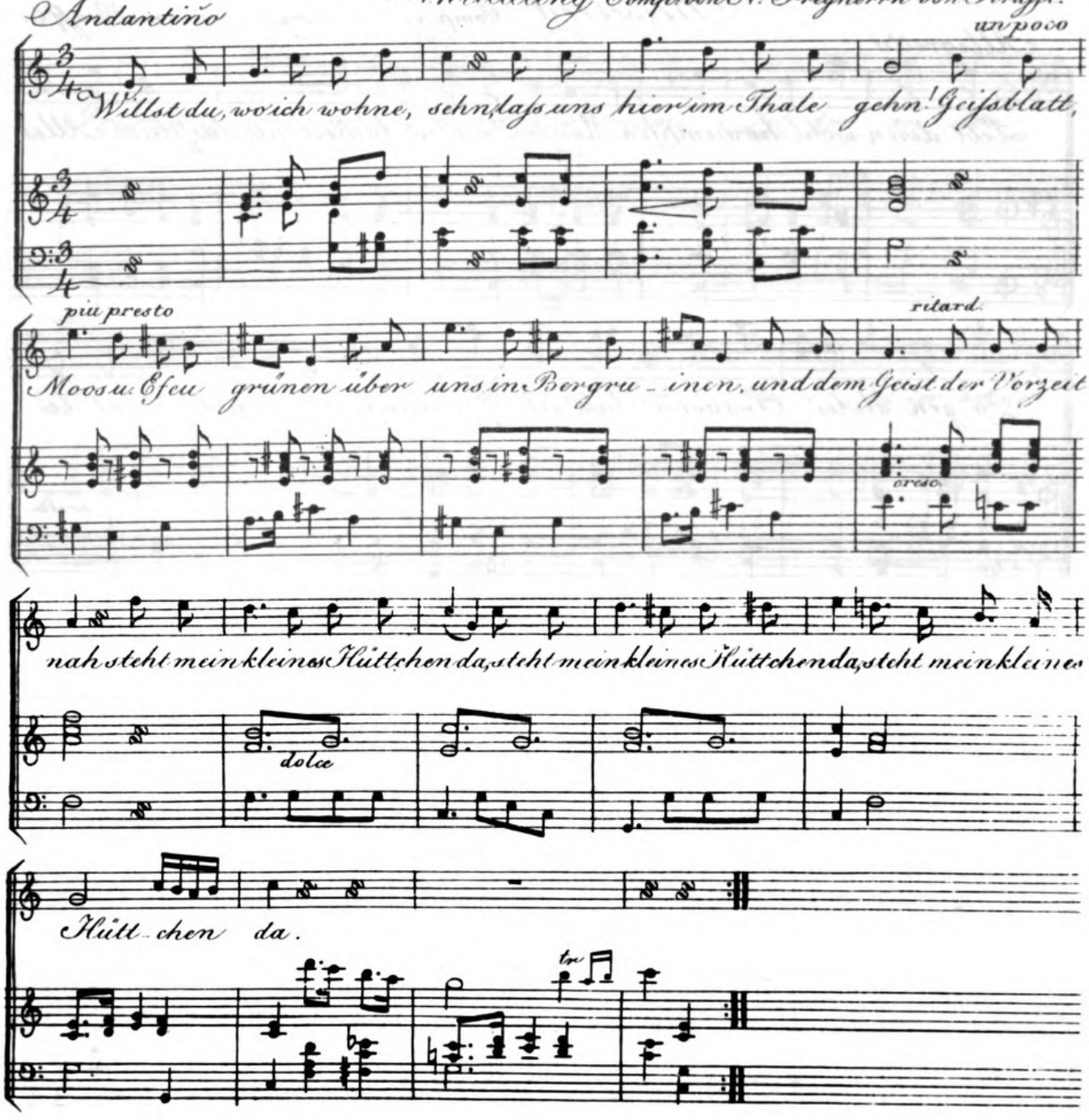
Was bedarf ich vieler Habe?
Wenig nehm' ich mit mir fort;
An dem leichten Wanderstabe
Kommt man leicht von Ort zu Ort.
O! ich weiß es, gute Götter
Wachen über mein Geschick.
Heiter lächelt nach dem Wetter
Der entwölkten Sonne Blick.

Sag', wo soll ich einst dich finden,
Meiner Sehnsucht stilles Thal;
Sicher vor des Mondes Winden,
Sicher vor des Mittags Strahl?
Wo in Nachtigallentöne
Ein Gesang der Liebe stimmt,
Und den Wandrer gern die Schöne
In ihr freundlich Hüttchen nimmt.

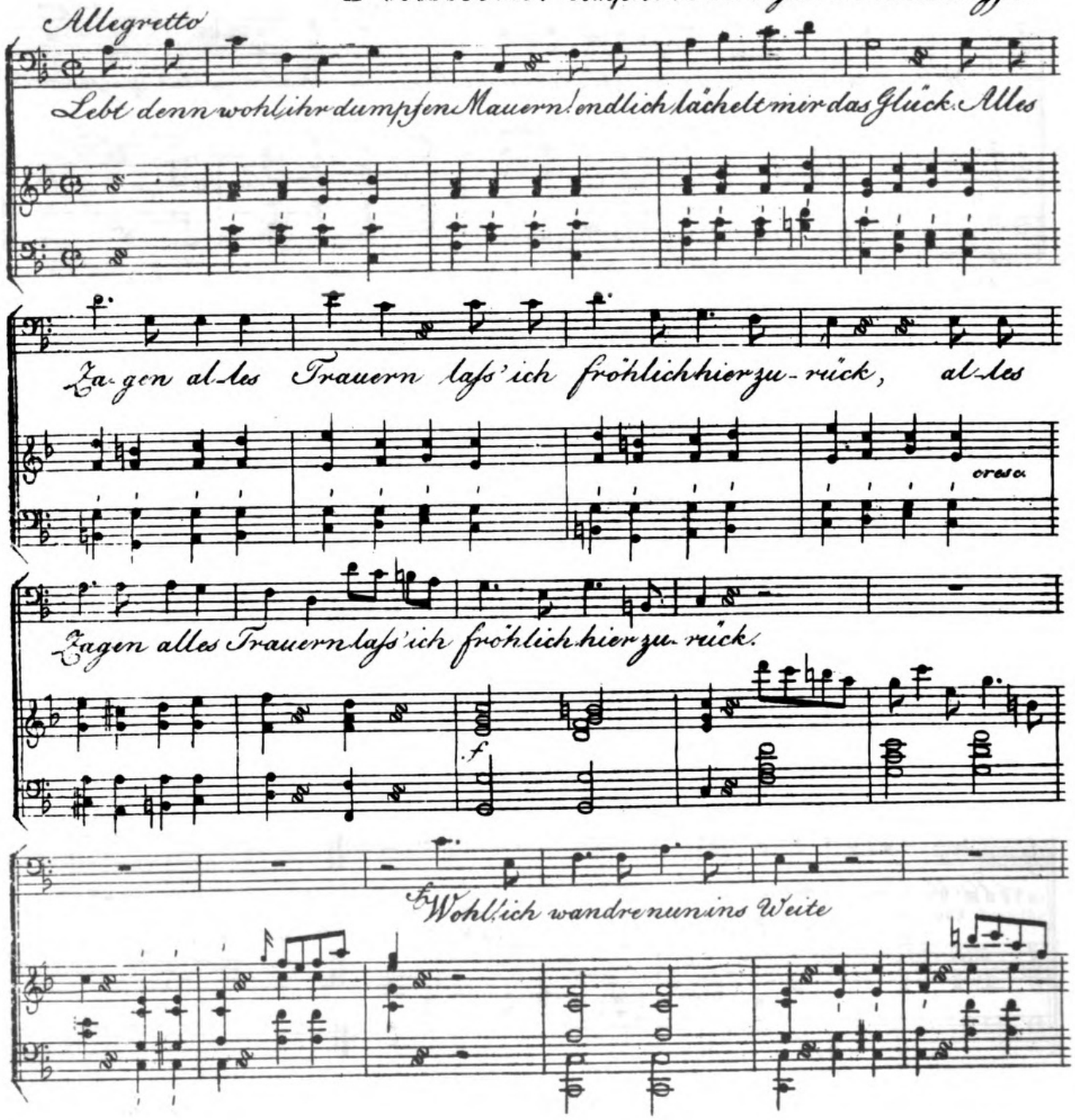
Grieß.

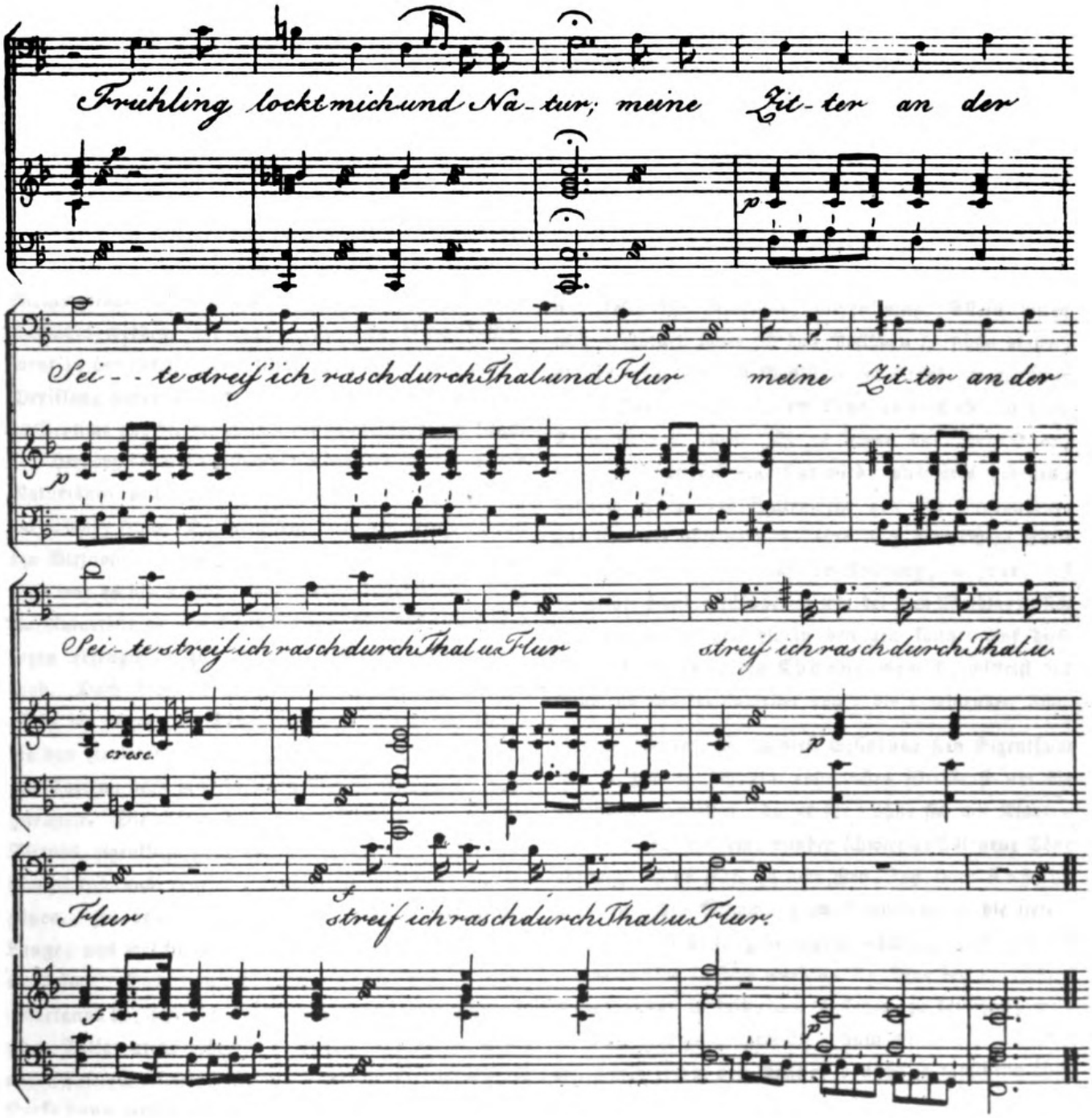
*) Zu den hier abgedruckten zwei Gedichten erhalten unsere Leser in einer besonderen zweiten musikalischen Beilage die von Niklas Freiherrn von Krufft verfaßte Musik, welche uns derselbe zur ersten öffentlichen Mittheilung an die Freunde des Gesanges gefälligst überlassen hat.
Die Redaktion.

Einladung Comps von N. Freyherrn von Krufft.



Reiselied. Comp. von N. Freyherrn von Krufft.




Frühling lockt mich und Na-tur; meine Zit-ter an der
Sei-te streif' ich rasch durch Thal und Flur meine Zit-ter an der
Sei-te streif ich rasch durch Thal u. Flur streif ich rasch durch Thal u.
cresc.
Flur
streif ich rasch durch Thal u. Flur.

Nro. 40.

Wiener allgemeine musikalische Zeitung.

(Mittwoch den 6. October 1813.)

Ueber den Zustand der Musik in Prag.

(Beschluß.)

Wer es (das Waldhorn) als dominirendes oder Soloinstrument behandeln will, muß vor allem andern Meister eines schönen, ergreifenden und ungekünstelten Gesanges werden. Er muß ferner, da dieses Instrument in der tiefen und mittlern Oktave nur den harten Dreiklang seines Grundtones, und wohl auch die kleine Septime angibt, die Lücken der Tonleiter durch künstlich hervorgebrachte (gestopfte) Töne, welche jedoch den Naturtönen nicht heterogen seyn dürfen, auszufüllen im Stande seyn. Darin besteht wohl ein großer Theil der Virtuosität eines Horn isten; für Herrn Kohaut aber war es die Klippe, woran er scheiterte. Er blies die Naturtöne zu gewaltsam heraus, die Gestopften hingegen erzeugte er zu gedämpft, schwankend und stöhnend. Doch bewirkte dieser Kontrast auf der zweiten Seite die angenehme Täuschung, als würde die Melodie von zwei verschiedenen Instrumenten bald mit ganzen Takten, bald mit einzelnen Noten alternirend vorgetragen. Die Töne der untern Region, welche der Virtuos eigentlich ganz in seiner Gewalt hat, sind schmetternd und rasselnd, erschrecken mehr als sie ergötzen. Zu bewundern ist des Künstlers herkulische Lunge, aus welcher sattsam Luft für zwei Hörner hervorströmt. Das Conzert selbst, wovon der Verfasser unbekannt ist, scheint sein Daseyn von einem musikalischen Antiquarius erhalten zu haben. Es ist so wenig auf Effekt für dieses Instrument berechnet, daß man in Versuchung geräth, zu glauben, seine ursprüngliche Bestimmung müßte für ein Instrument, das schon seit undenklichen Zeiten außer Curs gesetzt ist, gewesen seyn.

Dagegen produzirte sich Herr Kohaut annoch als Doppelvirtuos auf der Trompete. Ich brannte vor Begierde, in der Voraussetzung wieder einmahl einen Clarinisten zu hören, die man in unsern Zeiten leider schon, wie Aesop die Menschen, suchen muß. Allein wider meinen Willen hörte ich das Posthorn so schön blasen, als es noch nie ein Postillion im Stande war. Nur in der Form, nicht aber im Tone unterschied sich diese Trompete von jenem. Es ist daran das obere Ende, wo das Mundstück eingesetzt wird, auswärts gebogen; dadurch erhält das Instrument von der Embouchure aus statt der horizontalen, eine nach der rechten Seite des Körpers abwärts laufende Richtung, so zwar, daß die rechte Hand, willkührlich wie bei dem Waldhorn, sich in den Schalltrichter hinein bewegen kann. Auf diese Weise ward es Herrn Kohaut möglich, mittelst des Stopfens die, der Tonleiter von c bis c fehlenden Töne hervorzubringen. Wenn diese Erfindung sein Eigenthum ist, so hat er sich ein rühmliches Verdienst um die Trompete erworben, da er ihr, ohne sie mit Klappen zu belästigen, auf eine minder schwierige Art neue Töne abzwingt. Nur wäre zu wünschen, daß Herr Kohaut statt der hohen Stimmung im Grundtone G, die tiefere in C oder auch D gebrauchen möchte; denn dadurch würde es ihm leichter werden, die Töne der zweigestrichenen Oktav zu brillanten Passagen zu benützen, welche man hier ganz vermißte, auch würde die Qualität des Tones jenem des Posthorns nicht so täuschend ähnlich seyn.

Höchst merkwürdig sind die Variazionen, womit er seine Geschicklichkeit auf diesem Instrumente an Tag legte, und ich will sie allen jenen Componisten, die es sich so viel Schweiß kosten lassen, durch ungewöhnliche fantastische Formen und Titeln für Originalgenies zu gelten, zum Model bestens empfohlen haben. Ich will versuchen, Ihnen dieß Musikstück zu erklären, auf die Gefahr hin, daß Sie mich beschuldigen, Galimathias geschrieben zu haben, oder daß ich selbst die Unzulänglichkeit meiner Darstellungsgabe fühle, und mir gestehen muß, daß ein solches Kunstwerk nur gefühlt seyn will. Also zu deutsch: Den Anfang machte das Orchester mit der bekannten Romanze aus den beiden Füchsen. Nun war zu erwarten, daß Herr Kohaut über dieses Thema würde Variazionen hören lassen; allein es olgte hierauf ein Ländler, von ihm recht artig vorgetragen, der ganz die Eigenschaft hatte, die Füße in Aufruch zu nehmen. Ungewiß, was sich wohl daraus entspinnen würde, harrte ich der ersten Variazion entgegen. Das Orchester fing die Romanze wieder von vorne an, und Herr Kohaut folgte treulich mit seinem Ländler hintendrein, in welchem hie und da eine veränderte Note zum Vorschein kam. Diese Alternative ward noch einigemehl fortgesetzt, und endlich damit geschlossen. Nun war es evident, daß dieses eine neue, und zwar die neueste Art zu variren ist, wozu man nichts als zwei ganz verschiedene Melodien braucht, um auf der Stelle so viele Variazionen hervorgehen zu machen, daß die Zuhörer aus Besorgniß, erdrückt zu werden, den Saal verlassen müssen. Sie sehen schon aus diesen und manchen andern trübseligen Beweisen, daß der Begriff Virtuose sich sehr erweitert hat; sonst nannte man mit diesem Namen nur jene, die in der Kunst etwas außerordentliches leisteten, jetzt aber kann keiner, der sich auf irgend einem Zweige der Tonkunst nur etwas über die Mittelmäßigkeit erhebt, oder auch nur zu erheben glaubt, der Versuchung widerstehen, sein bischen Kunstfertigkeit zur Bewunderung auszustellen, und Lorbeer und — Geld zu erndten. Daher die große Anzahl der Künstler, und der geringe Vortheil der Kunst.

Noch wird es Ihrem Gedächtniß nicht entgangen seyn, wie sehr man hier die Musik nicht nur als Mittel zum Vergnügen benützt, sondern sich ihres Reizes bedient, um die Gemüther zur Wohlthätigkeit zu stimmen, und ich muß Ihnen heute aufs neue bemerken, daß dieses Streben so weit geht, daß auch das schöne Geschlecht um dieses schöne Verdienst wetteifert. Es machte mir Vergnügen, Augenzeuge zu seyn, wie edle Frauen, an deren Spitze die erste Dame des Königreichs steht, sich zu einem Unternehmen vereinigten, wodurch weibliche Geschicklichkeit und Kunstfertigkeit unterstützt und befördert wird. Daß die Musik dabei gleichfalls eine Hauptrolle hat, werden Sie, da der Schauplatz dieses Unternehmens das Königreich Böhmen ist, im voraus errathen, und es ward zur Gründung des hierzu nöthigen Fonds eine große musikalische Akademie veranstaltet, die sich rücksichtlich des Glanzes und der zahlreichen Versammlung besonders auszeichnete. Herr Frd. Wilhelm Pixis (den Sie schon aus seinen frühern Künstlerjahren rühmlichst kennen) gegenwärtig als Lehrer der Violin an dem hiesigen Conservatorium der Musik angestellt, hat als Unternehmer dieses Conzerts sein Talent und seine Thätigkeit hierzu aufgeboten. Er spielte ein ganz neues Violinconzert von seiner eigenen Composition, das er zu dieser Feyerlichkeit ausdrücklich aufbewahrt hat. Ich muß Ihnen offen gestehen, daß diese Composition in Betracht der Prinzipalstimme eine der schwierigsten ist, die ich je gehört habe. Seltne und schwer zu bezwingende Doppelgriffe, gefahrdrohende Sprünge, und künstliche Passagen mannigfaltiger Art, durch die schwierigsten Tonarten geführt, beurkunden meine Behauptung. Was den innern Gehalt betrifft, entspricht dieses Conzert jenen Forderungen, welche man an ein zur öffentlichen Kunstausstellung bestimmtes Werk zu machen berechtigt ist. Als exekutirender Künstler leistete Herr Pixis das, worauf bescheidene Kunst und reiner Geschmack Anspruch machen kann. Ein männlich fester, bestimmter Ton, ungemein reicher Bogen, und ein Staccato, das nichts zu wünschen übrig läßt, zeichnen ihn vor mehreren seiner Kunst-

verwandten aus. Ein rauschender, ungetheilter Beifall krönte seine Bemühungen. Ein zweites Conzert in A-dur vom L. Spohr spielte Herr Pixis mit seinem Schüler Herrn Löwi, der sehr glückliche Naturanlagen für dieses Instrument, und eine nicht geringe Fertigkeit an Tag legte. Nur selten hört man Doppelconzerte mit dieser Einheit und Präcision vortragen, wie hier vom Meister und Schüler; und wenn die Wirkung davon sich dennoch nicht so deutlich wie oben durch den allgemeinen Beifall aussprach, so wird der Kenner von selbst der Quelle näher kommen. Eine Sinfonie in C-dur vom Peter Pixis dem jüngern ward in ihrer Gänze vom Orchester sehr brav gegeben. Als der erste bekannt gewordene Versuch dieses Componisten in dieser Musikgattung, ist es ein gelungenes Werk, das sich durch Richtigkeit, wirksame Instrumentation, und noch manche andere Schönheit vor mehreren neuern Erscheinungen dieser Art auszeichnet, und es ist zu wünschen, daß der Verfasser bei seinem schätzbaren Reichthum an Ideen, der aus diesem Werke hervorleuchtet, künftig einen recht haushälterischen Gebrauch davon machen möge. Die Intermezzos bestanden dießmahl in einer Arie, gesungen von Herrn Grünbaum, ersten Tenoristen der hiesigen deutschen Oper, und dann in einer Piece, komponirt von Danzi, welche ihrer unbestimmten Form und Kennzeichen wegen auch von einem Linné in der Tonkunst schwerlich mit Gewißheit bestimmt werden dürfte. So viel ist gewiß, daß weder Herr Danzi, noch Herr Schnepf, der darinn als Baßsänger sich produzirte, durch dieses Werk ein Lorbeerreis zu ihrem Kranze des Ruhms erworben haben. Was sich mit Bestimmtheit davon sagen läßt, ist, daß das Motiv hiezu das abgenützte Volkslied, a Schüferl und a Reinerl ist, dem ein italienischer Text unterlegt war, den meines Wissens Niemand, und so glich auch ich nicht verstand.

Auch der folgende Abend war wieder zwischen Wohlthätigkeit und Kunstgenuß getheilt. Herr Med. Dr. und Professor Mikan hatte zur Unterstützung des Convents der barmherzigen Brüder eine musikalisch-deklamatorische Akademie arrangirt; und wenn diese Akademie sich auch nicht durch die Neuheit der Musikstücke auszeichnete, so verdienen doch einige Individuen, welche den Herrn Professor in seinem wohlthätigen Unternehmen, von eben so edlem Eifer beseelt, unterstützten, von Ihnen gekannt zu werden. Wirklich rührend war der Anblick, wie ein ehrwürdiger Exprior, Herr Stolle, der schon einige Siebenzig zurück gelegt zu haben scheint, auf der Posaune einen Satz eines Conzerts vortrug. Wer es weiß, was für körperliche Kraft die Behandlung dieses Instruments erfordert, für den muß eine solche Erscheinung gewiß interessant seyn. Die Zartheit des Tones, und die mannigfaltigen Nüanzen, die er diesem schwerfälligen Instrumente mit der Leichtigkeit eines Sängers abzwang, sind bewunderungswerth. Was muß dieser Mann in der Fülle seiner Kräfte geleistet haben? — Demoiselle van der Fliegen, eine Dilettantinn, trat zum erstenmahl in der Arie aus Titus: Non più di fiori vor dem Publikum öffentlich auf. Sie hat eine volle, dem Alt sich annähernde Stimme, und erregt besonders in der Tiefe Aufmerksamkeit. Der Sage nach, ist sie eine Acquisition für die deutsche Oper. Eine eben so erfreuliche Erscheinung war der zu ölfjährige Knabe Karl von Boklet, der ein Clavierconzert mit vieler Fertigkeit, und mit einer in diesem Alter seltnen Ruhe vortrug.

Außer dem, daß Prag so reich an zufälligen musikalischen Vergnügungen ist, wie Sie aus dem bisherigen ersehen haben werden, so finden da alljährlich auch noch zwei festgesetzte Produktionen im Nationaltheater Statt, wozu der erste Weihnachts- und Osterfevertag von der Regierung bewilliget sind. Die Erträgnisse hievon fließen in den Fond der Tonkünstlersozietät für Wittwen, Waisen, und zur Ausübung der Musik unfähig gewordene Individuen, deren Stifter ein Privatmann und vorzüglicher Musikfreund, Namens Beltrian, gewesen seyn soll.

Meistens werden nur große Werke älterer und neuerer Meister zu diesen Produktionen gewählt, und von einem, wenigstens aus 100 Individuen bestehenden

)(2

Orchester exekutirt. Der Hauptgegenstand war dießmahl Bethovens Oratorium: Christus am Oehlberg, dem noch eine Ouverture von Maria von Weber, und ein Clarinettconzert von L Sphor vorhergingen. Der Erfolg davon entsprach nicht jenen großen Erwartungen, die man sich im voraus davon gemacht hatte, und ein äußerst karger Beifall über einzelne Stellen lohnte dießmahl das Streben der Unternehmer.

Herrn Farnik lernte ich dabei als einen der vorzüglichsten Clarinettisten unserer Zeit kennen. Nun Freund, gebeut zwar der Drang meiner Geschäfte diese Hauptstadt zu verlassen, doch versichere ich Sie, daß ich deßhalb nicht unterlassen werde, bei freier Muße Ihnen die übrigen über diesen musikreichen Ort noch gesammelten Bemerkungen auch noch ferner mitzutheilen. Leben Sie wohl.

Rezensionen neuer Musikalien.

Vingt quatre grands Exercices dans les douze tons majeurs et mineurs composées pour le Pianoforte et dediés à S. A. I. Monseigneur l'Archiduc Rodolphe d'Autriche par son très humble et très obeissant serviteur M. J Leidesdorf. Oeuvre 26, a Vienne chez Pierre Mechetti.

Herr Leidesdorf hat, wie es schon der Titel dieses Werkes und dessen Zueignung an den erhabensten Gönner und Meister der Tonkunst bezeugt, große Uebungsstücke für das Pianoforte aufzustellen beabsichtigt, die der Gegenstand des ernsten Studiums derjenigen seyn sollen, welche auf diesem Instrumente bereits bedeutende Fortschritte gemacht haben. Obschon es bei Werken dieser Art nicht erlaubt ist, sie mit den vor ihnen erschienenen, eine gleiche Tendenz aussprechenden Compositionen anderer Meister genau zu vergleichen, so wird es doch nicht unbescheiden seyn, in

Kürze dessen zu erwähnen, was in diesem Fache bisher erschienen ist, und in Absicht auf Zweckmäßigkeit den Beifall der Kunstverständigen erhalten hat. Wir besitzen bereits vortreffliche Werke dieser Gattung von Steibelt, und A. E. Müller; besonders hat Cramer mit seinen Uebungen, deren klassischer Werth allgemein erkannt wird, sich um diesen Zweig der Kunst hoch verdient gemacht. Diese Uebungen erfüllen jede Forderung, die man an eine Arbeit dieser Art machen kann. Sie führen nicht bloß den Spieler zu großer mechanischer Fertigkeit, indem sie bei fleißigem Einüben der Hand Gewandtheit, Sicherheit und Kraft geben; sondern sie leiten zugleich zweckmäßig zu allen Nüanzen, deren dieses Instrument fähig ist, und wodurch es doch nur allein in unsern Zeiten Interesse erwecken kann; dabei sind die meisten originellen Figuren auf eine so geniale Weise durchgeführt, daß beinahe jedes einzelne Uebungsstück, abgesehen von jeder andern Rücksicht, ein sehr angenehm unterhaltendes Ganzes bildet.

Das Bestreben des Herrn Leidesdorf, uns in diesem Fache mit etwas Neuem zu bereichern, ist verdienstlich, und er hat auch manches Schätzenswerthe geliefert; doch überzeugt eine genauere Ansicht und ein umfassender Ueberblick des vorliegenden Werkes, daß der Verfasser zu wenig darauf Rücksicht genommen habe, das Ganze nach einem reif durchdachten Plane zu ordnen und vollständig auszuführen. Er hat mehrere wesentliche Zweige des Pianofortespieles gänzlich übergangen, als z. B. melodiöse Sätze; die gebundene Spielart in vier und mehrstimmigen Figuren; Triller, die auf die geschmeidige Bildung der Hand so wesentlichen Einfluß haben, u. s. w. Ferner hätte der Verfasser bedenken sollen, daß bei dem Mangel an originellen Ideen eine geistreiche Behandlung höchstes Bedürfniß ist, um in so beschränkten Formen doch etwas einigermaßen Interessantes hervorzubringen, und dem Spieler nicht durch Trockenheit das Studium zu verleiden. Endlich hätte auf reine Harmonie, und auf die Vermeidung mehrerer Härten in der Modulation mehr Sorgfalt verwendet werden sollen. Fehler dieser Art sind z. B. im

Nro 1. die Tonart der Dominante unmittelbar vor dem Schluße in der Tonika; in Nro. 5 die Fortschreitung vom ersten zum zweiten Takt, wo die Pausen die Oktaven der Oberstimme gegen den Baß nicht erlaubt machen; in demselben Stück, Seite 10, System 5, Takt 2, dann Nro. 14 T. 20 und 21, und Nro. 16 T. 11. u. s. w.

Ueberhaupt dienen also diese Uebungsstücke dazu, minder Geübten zur Erreichung einiger mechanischer Fertigkeiten zu verhelfen, indem sie im Ganzen nicht schwer auszuführen sind, und von gewandten Spielern vom Blatte weg gespielt werden können.

Der Stich ist sehr schön, könnte jedoch korrekter seyn.

Brünn.

Brünn. Im September. Die hiesige Theater-Direktion, unausgesetzt darauf bedacht, den Freunden der dramatischen Musik neue Genüße zu bereiten, hat, so wie neulich Herrn Weinmüller, also auch die k. k. Hofsängerinn Demoiselle Laucher zu einigen Gastrollen hieher geladen. Sie trat in der Oper Agnes Sorel als diese, in Don Juan als Zerline, in der Schweizerfamilie als Emmeline, in Mädchentreue (fanciulli) als Julie, in Johann von Paris als Prinzessinn von Navarra, und im Augenarzt als Marie auf, und erhielt in jeder dieser Rollen ungetheilten Beifall. Ueber ihr ausgezeichnetes Talent, die Fülle und Reinheit ihrer Stimme, an der wir bloß den Verlust der Höhe bedauern, die Richtigkeit ihres Vortrags, die Zartheit und den feinen Geschmack in den Verzierungen des Gesanges herrscht nur eine Stimme.

Ueber die Umgebungen derselben in vorbenannten Opern dürften nachstehende Bemerkungen zu würdigen seyn.

In Agnes Sorell gab Herr Anders den König und Herr Schreinzer den Grafen Dünois. Mit Letzterem war man sehr zufrieden, Ersterer hat wenig gefallen, und wird wohl auch, ungeachtet seiner unverkennbaren, lobenswerthen Bestrebungen, die Gunst des Publikums kaum je in dem Grade gewinnen, wie sie seinem Vorgänger, dem allgemein rückgewünschten Herrn Weiß zu Theil ward. Herrn Anders Stimme ist zwar rein und von ziemlichem Umfange, dabei aber selbst für unsere mittelmäßig große Schaubühne sehr schwach. Ueberdieß pflegt er in Ansehung des Deklamatorischen im Vortrage der Wahrheit viel zu vergeben, wozu ihn die bei uns herrschende etwas übertriebene Vorliebe für Deklamation verleiten mag. Er gebraucht nämlich die scharfen Accente derselben auch in rein melodischen Sätzen, sobald nur immer die Steigerung des Affektes einigen Nachdruck erheischt, und macht durch diesen Mißgriff über den Schauspieler den Sänger vermissen. Bei seiner ohnehin schwächlichen Constitution würde er überhaupt wohl thun, wenn er im Ausdrucke heftiger Leidenschaft seinen Eifer mäßigte, und dadurch mehr Uebereinstimmung und richtiges Verhältniß in die verschiedenen Theile des Vortrags zu bringen suchte, zugleich aber auch alle unnatürlichen Kraftäußerungen und tumultuarischen Bewegungen des Körpers vermiede.

In der Schweizerfamilie gab Herr Schreinzer den Jakob Friburg zwar wieder recht gut, und zeigte abermahls den seltenen Umfang seiner trefflichen Stimme; doch hatten wir uns überzeugt, daß der Vortrag dieses Parts eher dem Tenor als dem Baße zustehe, wenn der zwischen beiden liegende Bariton, für den er wohl geschrieben ist, fehlt; indem die immer nur in der Höhe ertönende Baßstimme ihren ganzen Charakter verläugnet, und einen beinahe lästigen Eindruck hervorbringt. Im Don Juan war er dagegen ganz an seinem Platze. Hier dürfen wir die Bemerkung nicht unterdrücken, daß diese letzte Aufführung dieser Oper, ungeachtet der vortrefflichen Mitwirkung des Herrn Weinmüller als Leporello und der Demoiselle Laucher als

Berline im Ganzen doch nicht so gut ausfiel, als wir sie einige Mahle unter der vorigen Direktion des Herrn Grafen Füger gehört haben, welches von der jetzt minder guten Besetzung der Rolle des Don Ottavio durch Herrn Anders und der Donna Elvire durch Demoiselle Unzelmann ungezweifelt herrührt, welche beiden mit diesen Rollen noch nicht recht vertraut sind.

Mädchentreue und Johann von Paris wurden recht gut gegeben. Herr Anders war als Johann mittelmäßig, Heer Schreinzer als Seneschall und Herr Schikaneder als Wirth brav.

Der Augenarzt war die Benefiz-Vorstellung der Demoiselle Laucher. Sowohl sie als Herr Metzger (Graf), Herr Schikaneder (Igel), Herr Seicher (Pastor) und Herr Anders (Berg) hatten alles aufgeboten, die Vorstellung gelingen zu machen, verfehlten aber diese edle Tendenz nach einem gründeten Ganzen durch das gänzliche Mißfallen der Madame Braun als Philipp, welches sich diese, wie es scheint, absichtlich zugezogen hat.

Zustand der Musik in Mannheim.

Es gab eine Epoche, wo Mannheim als Lieblingssitz der Musen in Deutschland anerkannt war: es war während der glücklichen Regierungsjahre des Kurfürsten Karl Theodor. Gebührt nun zwar jetzt diesem ehemahligen deutschen Athen nicht mehr so ausgezeichneter Rang, so ist doch der Ort auf jeden Fall wichtig genug, um eine etwas ausführlichere Darstellung des dermahligen Zustandes der Tonkunst in Mannheim interessant zu machen.

Die ehemahls so berühmte Hofkapelle zog sich zugleich mit dem Hofe des Kurfürsten Karl Theodor schon

1778 größtentheils nach München; das äußerst prächtige, große Opernhaus wurde während des Revolutionskrieges ein Raub der Flammen. So unendlich die Stadt durch diese Schläge, vereint mit dem unabsehbaren Drucke des Kriegs, leiden mußte, so hat doch der Geist der Kultur, des Talents und ächten Geschmackes für schöne Künste und vorzüglich für Musik noch nicht aufgehört über dem hiesigen Publikum zu wehen So sehr Mannheim an Menge und Pracht der Anstalten verloren hat, und an vaterländischen Künstlern, mit welchen sich das geldreichere Ausland so gerne schmückt, noch täglich verliert, so bleiben ihm doch nicht wenige eben so vorzügliche Künstler übrig, welche das Land, in dessen Schoße sie wurden, nicht verlassen, und vielleicht darf Mannheim die stolzen Trostes-Worte Klopstocks auf sich anwenden:

Oft nahm deiner jungen Bäume das Land an den Rhone,
Oft das Land an der Themf in die dünneren Wälder —
Warum sollten sie nicht? — es schießen ja bald
Andere Stämme dir auf.

Denn so sind z. B. die Musikdirektoren Kannabich und Fränzl in München, Musikdirektor Weber in Berlin, Musikdirektor Tollmann in Basel, Musikdirektor Danner in Karlsruhe, die Sängerinnen Madame Lang in München, Madame Gervais, Demoiselle Frank (jetzt die Göze des Darmstätter Hoftheaters,) Madame Guhr, Madame Gley und Madame Schönberg, Demoiselle Marconi, Madame Dülken, der Bassiste Gern in Berlin, die Violinisten Ek, die Brüder Pixis, der Flötiste Metzger in München, die Oboisten Ramm und Lebrun daselbst, der Fagottiste Ritter in Berlin und noch viele andre, zum Theil nicht weniger bedeutende Künstler, und Künstlerinnen in Mannheim geboren und gebildet, nicht zu erwähnen die vielen ausgezeichneten Künstler, welche, wenn gleich nicht hier geboren, doch Mannheim als ihre musikalische Vaterstadt anerkennen, worunter ich, statt aller, nur Voglern nennen will.

Die ehemahlige National-Schaubühne, welche vordem den Verlust des Hofoperntheaters zum Theil reichlich ersetzte, und jetzt Hoftheater heißt, zwar von ihrer ehemahligen Höhe, wo im Schauspiel Iffland, Beil, Bek, Bock ꝛc. in der Oper Demoiselle Keilholz, (verehel. Haßloch) Demoiselle Jagemann, und die Hrn. Epp und Gern glänzten, etwas herab gestiegen, darf doch noch auf eine Stelle unter den bedeutendern Bühnen Deutschlands Anspruch machen, und erhält sich auf dieser Stufe weniger durch Reichthum an Mitteln und besonders zweckmäßige Leitung und Verwendung derselben, als durch den Kunstsinn, der das Publikum beseelt, und noch oft und vernehmlich aus jenen frühern Zeiten glücklicherer Kunstepochen herüber tönt. Die jetzige subjektive Besetzung der Oper ist in den Hauptfächern folgende: Intendant Freiherr von Venningen, Kapellmeister P. Ritter, Verfasser mehrerer Opern, welche in München, Darmstatt, Karlsruhe, Frankfurt und hier Beifall fanden. — Erste Sängerinnen Madame Bek und Werner. Erste Tenor die Herrn Klengl, Deber, Lieber. Erste Baßrollen Herr Singer und Beel, Buffi Herr Sonntag und Kaibel. Das Orchester gut, aber spärlich besetzt, gibt den Winter hindurch in dem ausgezeichnet schönen großen Redoutensaal abonnirte Conzerte wozu die hiesigen Kunstliebhaber thätigst mitwirken. Diese letzteren, unter Direktion des bekannten Componisten und musikalischen Schriftstellers Gottfried Weber, und wechselseitig unterstützt von den Mitgliedern des Hoftheaters und Hoforchesters, haben ihrerseits die Pflege zweier weitern musikalischen Institute übernommen: das erste ist die Musik an der katholischen obern Pfarrkirche, wo seitdem die Messen von Vogler, Haydn, Mozart, Cherubini, Beethoven, Winter u. a. m., und unter obenerwähnter Leitung nicht selten meisterhaft, aufgeführt werden. Besonders genannt zu werden verdient die sehr gelungene Aufführung der Graun'schen Passion am letzten Charfreytag, und die eines prachtvollen und den hohen Sinn des Textes von einer ganz originellen, aber höchst würdevollen, grandiosen und gemüthergreifenden Seite auffassenden Te Deum von Gottfried Weber.

Das andre von den Dilettanten unter oben erwähnter Direktion gebildete Institut ist das musikalische Conservatorium, jetzt als musikalische Sektion dem Museum einverleibt. Seine eigentliche Tendenz ist die exakteste Einübung und demnächstige Aufführung vollstimmiger Musikstücke, Oratorien und Simfonien, und es hat das Verdienst, mehrere der bedeutendsten Werke dieser Art den hiesigen Kunstfreunden zuerst bekannt gemacht zu haben; alles durch die Bemühungen des schon genannten ausgezeichneten Kunstfreundes Gottfried Weber, der durch seine, wenn gleich nur erst sparsam öffentlich herausgegebenen, doch so viel ächt Klassisches enthaltenden Compositionen sowohl als durch seine theoretischen Schriften dem musikalischen Publikum als genialer Tonsetzer und scharfsinniger Kunstgelehrter ohne dieß bekannt genug ist, um hier keiner weitern Ehrenerwähnung mehr zu bedürfen.

Philokasos.

Piccini.

(Fortsetzung.)

Roland wurde endlich einstudirt. Beide Theile rüsteten sich zum Kampfe. Das Uebergewicht schien auf der Seite der Gegner zu seyn, weil sie die heftigsten Schreier unter sich zählten. Je näher es zur Aufführung kam, desto lärmender wurden sie, und Piccini selbst prophezeite sich einen unglücklichen Ausgang. Der gefürchtete Tag erschien. Als er sich anschickte, ins Theater zu gehen, wollte seine Familie, durch falsche und übertriebene Gerüchte geängstigt, ihn durchaus nicht

weglassen. Seine Gattinn und selbst seine Bedienten schwammen in Thränen. Umsonst suchten seine Freunde sie zu beruhigen. Er allein blieb gefaßt, und erklärte ihnen seinen bestimmten Entschluß, der Aufführung seiner Oper beizuwohnen. „Meine Kinder, sagte er zu ihnen, als er Abschied nahm, nicht ohne Rührung, bedenket doch, daß wir nicht unter Barbaren leben. Sind wir nicht bei dem höflichsten und artigsten Volk Europas? Wollen sie von mir, als Musiker, nichts, so werden sie mir doch die Achtung, welche dem Menschen, dem Fremden gebührt, nicht verweigern. Faßt euch, seyd guten Muths, und lebt wohl! ruhig geh' ich, ruhig komme ich wieder, was auch der Ausgang sey." — Er war glorreich und glänzend. Der Künstler wurde im Triumph nach seiner Wohnung begleitet, und Rolands Ruhm stieg, den Kabalen der Neider zum Trotze, mit jeder neuen Aufführung.

Das größte Staunen erregten die Balletmelodien, die durch ihre Anmuth und Mannigfaltigkeit Aller Ohren bezauberten. Es waren die ersten, die Piccini gemacht hatte; denn die Ballete waren ihm, wo nicht zuwider, doch sehr gleichgültig: und die Wichtigkeit, mit der er diesen Theil der Oper in Frankreich behandelt sah, ließ ihn den Augenblick fürchten, wo er sich auch damit würde beschäftigen müssen. Dieser Augenblick kam, und mit ihm eine wahre Leidens-Periode für den armen Componisten. Die beiden berühmten Balletmeister Dauberval und Vestris, der Vater, ließen ihm keine Ruhe. Bald war's eine Entrée, bald eine Gavotte, mit der sie ihn quälten, jetzt bettelten sie ihm einen Menuet, und dann wieder eine Chaconne ab. Hatten sie sich über den Widerwillen, mit dem er daran ging, geärgert, so mußten sie wieder über seine außerordentliche Leichtigkeit erstaunen. Bei der ersten General-Ballet-Probe beklagte sich Demoiselle Guymard, daß man ihr bei dem ländlichen Feste des dritten Akts kein Solo gegeben habe, in welchem sie ihr Talent entwickeln könnte. Vestris eilt zu Piccini, der eben von der Probe ermüdet nach Hause gekommen ist, und bei seinem Anblick nicht wenig erschrickt. Der Tänzer setzt ihm die Ursache seines späten Besuches auseinander, und erklärt ihm, er habe der Demoiselle Guymard in seinem Namen versprochen, daß ihr Wunsch erfüllt werden sollte. „Mein lieber Freund erwiederte Piccini, Sie wollen mich also umbringen. Nun ich muß mich wohl entschließen, und Ihnen noch ein Schäferstückchen machen, weil eine so hübsche Schäferinn es haben will. Aber was wird sie denn tanzen? Geschwind, zeigen sie es mir, damit ich Ihre Pas in Noten setzen kann." Nun fängt Vestris an, ihm die Figuren einer Entrée vorzumachen; er kommt, er geht, kehrt zurück, blickt umher, lauscht, verzögert seine Schritte, und beschleunigt sie dann wieder. Während dieser Zeit folgt Piccini, an den Kamin gelehnt, mit den Augen allen seinen Bewegungen. Nach einer Weile winkt er dem Tänzer, inne zu halten, und sich zu setzen. Er nimmt Notenpapier, und, ohne den Kamin zu verlassen, ohne ein Instrument anzurühren, ohne zu singen, oder ein Wort zu sprechen, schreibt er sogleich die ganze lange und herrliche Gavotte des dritten Akts nieder. — Als er mit der Hauptstimme fertig war, setzte er sich an das Fortepiano, und Vestris gerieth vor Entzücken beinahe außer sich, als jener ihm vorspielte, was er in kürzerer Zeit komponirt hatte, als ein Copist zum Abschreiben gebraucht hätte.

(Der Beschluß folgt.)

Von dieser Zeitschrift wird jeden Mittwoch Abends ein ganzer Bogen ausgegeben. Man pränumerirt in Tendlers Buchhandlung am Graben im Trattnerhof mit 16 fl. ganzjährig, und 8 fl. halbjährig für jedes Exemplar auf Druckpapier. Auf schönem Median Schreibpapier kostet jedes Exemplar 24 fl. ganzjährig.

Nro. 41.

Wiener allgemeine musikalische Zeitung.

(Mittwoch den 13. October 1813.)

Neue Erfindungen

Malzels Chronometer.

Die Nützlichkeit, ja selbst die Nothwendigkeit des Gebrauches eines musikalischen Chronometers, d. i. eines mechanischen Instrumentes, das die Takttheile der verschiedenartigsten Musikstücke in vollkommenster Gleichheit durch Niederschläge eines Hebels andeutet, ist fast allgemein erkannt. Wenn auch die Litteratoren der Musik erst nach vielen Gelehrten Streiten über den eigentlichen Zweck eines solchen Instrumentes, und dessen darnach bestehende unerläßliche Eigenschaften einig geworden sind; so war doch das Bewußtseyn in allen Musikfreunden schon längst klar geworden, daß bei musikalischen Produktionen die häufigsten Mißgriffe in Ansehung der Wahl der Tempi statt finden; daß die zu deren Bezeichnung angenommenen Kunstausdrücke: Largo, Andante, Adagio, Allegro u. s. w. gleich den Worten: groß, klein, dick, dünn, u. a nur relative Begriffe bezeichnen mithin wegen ihres schwankenden Sinnes zu keinem sicheren Maßstab dienen können; daß also der Besitz eines mechanischen Instrumentes, mit Beziehung auf welches die, bei der Conzeption eines Musikstückes getroffenene Wahl des Tempo's unzweideutig, allgemein bekannt gemacht werden kann, für den Componisten ein eben so wesentliches Bedürfniß ist, als für den Astronomen seine Pendel-Uhr, und für die Physiker und Chemiker ihre Barometer, Thermometer, Elektrometer u. a. — Wem die häufigen Klagen der Componisten überhaupt, besonders aber jener für die Oper, über das Verfehlen der Tempo bekannt sind; wer sich erinnert, daß Cherubinis Opern bei uns unter seiner Direktion im Jahr 1805 eine bei weitem höhere Wirkung hervorgebracht haben, als bei ihrer früheren Aufführungen, und daß die erste Ursache hiervon in den vorher durchaus unrichtig genommenen Tempi's gelegen habe; wer endlich in den neuesten Zeiten bemerkt hat, wie man hier beim Einstudiren von Spontini's Vestalinn, um sich vor ähnlichen Mißgriffen zu sichern, Männer zu Rathe gezogen hat, die der Ausführung dieser Oper unter der Leitung ihres Componisten beigewohnt haben; dem kann wohl über die Unzulänglichkeit der, bisher zur Angabe des Zeitmaßes gebräuchlichen Kunstausdrücke, so wie über die Nothwendigkeit einer anderen, bestimmten Bezeichnungsart kein Zweifel übrig bleiben.

Es handelte sich also nunmehr darum, ein mechanisches Kunstwerk aufzustellen, daß die Bedingnisse, welche an selbes gemacht werden müssen, genau erfülle; es sollte ein Instrument erfunden werden, das mit der strengsten Gleichheit die Takttheile in allen Abstufungen der Bewegung durch Schläge bezeichne, dabei in seiner inneren Struktur höchst einfach, und im Gebrauche für Jedermann leicht faßlich sey; damit durch die Einfachheit des Mechanismus die Genauigkeit der Bewegung vollkommen gesichert, und der Tonkünstler durch keine Voraussetzung eines besonderen Studiums der Mechanik von dem Gebrauch des Instrumentes abgeschreckt werde, zugleich aber auch damit die Verfertigung desselben den möglichst geringen Aufwand an Zeit und Stoff erfordere, und dadurch die Erzielung eines so wohlfeilen Preises möglich gemacht werden, daß

von dieser Seite dem allgemeinen Gebrauche des Instrumentes kein Hinderniß im Wege stehe.

Vielfältige Versuche sind dießfalls schon oft und an verschiedenen Orten von Uhrmachern und auch von eigentlichen Mechanikern gemacht worden; allein keiner der aufgestellten Chronometer (mit diesem griechischen Worte, das Zeitmesser heißt, hat man den Begriff einer Taktmaschine von jeher bezeichnet) hat die vorbenannten Hauptbedingnisse erfüllt. Der vorzüglichste Grund des Verfehlens derselben lag allenthalben darinn, daß man den Zweck des Chronometers verkannte, und indem man glaubte, dieser sey dazu bestimmt, im Orchester die Stelle des Direktors zu vertreten, und nicht nur die Dauer der Hauptbestandtheile in den verschiedenen Taktarten anzudeuten, sondern selbst das Beginnen jedes einzelnen Taktes durch marquirte Niederschläge zu bezeichnen, man sich selbst Schwierigkeiten schuf, deren Ueberwindung gar nicht bedungen wird, weil, wenn sie auch durch Vervielfältigung des Mechanismus gelänge, dem Ziele nicht näher führen würde, als ein Chronometer, bei dessen Verfertigung auf diese zufällige Eigenschaft gar keine Rücksicht genommen wird. Außer diesem war die Struktur dieser Chronometer oft so komplizirt, daß der Gebrauch derselben erst mühsam hätte erlernt werden müssen, und die voluminösen Maschinen würden in der Beischaffung so theuer zu stehen gekommen seyn, daß an einen allgemeinen Gebrauch derselben nie zu denken wäre, wenn auch das Werk in Absicht auf die richtige Zeiteintheilung seinem Zwecke noch so genau entsprochen hätte; welches aber, wie gesagt, noch bei keinem der Fall war.

So vielfältige mißlungene Versuche machten schon die meisten Tonkünstler, welche von dem Vortheil eines guten Chronometers überzeugt sind, besorgen, es liege dessen Erfindung außer den Grenzen der Mechanik, und sie hatten es fast aufgegeben, auf dessen Zustandebringung ferner zu hoffen. Der einzige Künstler, von dessen Arbeit man sich noch ein glückliches Resultat versprach, wenn er sein anerkanntes hohes Talent diesem Gegenstande widmen würde, war der k. k. Hofmechaniker Herr Mälzel.

In vielen Hauptstädten Deutschlands, Frankreichs und Italiens, wo man das Genie dieses großen Mechanikers in seinen aufgestellten Kunstwerken bewundert hatte, erhielt derselbe von den angesehensten Tonkünstlern und musikalischen Instituten (wovon wir hier die Conservatorien zu Paris und Mailand anführen) die Aufforderung, einen Chronometer nach seinem Sinne zu formen, indem man sich wohl überzeugt hielt, daß ihm dießfalls das Vollkommenste gelingen müsse. Er nahm diese schmeichelhafte Aufforderung an, doch ließen ihn seine vielfältigen Kunstreisen, und Arbeiten nicht sogleich Zeit, dieser Erfindung nachzusinnen. Der gegenwärtige Zeitpunkt endlich ließ sein Ideal, nach vielfältigen Umstaltungen, in seiner Phantasie zur Reife gedeihen, und vollendet trat mit einem Mahle der lang ersehnte Chronometer ans Licht, zur Freude unserer größten Kunstverständigen.

Kaum war das erste Modell aufgestellt, so erkannten Wiens erste Componisten: Salieri, Beethoven, Weigl, u. a daß selbes seine Bestimmung vollkommen in allen Rucksichten erfülle, und alle Forderungen, welche an einen musikalischen Chronometer gemacht werden dürfen, gänzlich befriedige. Alle damit gemachten Versuche fielen ganz zur Ehre des genialen Erfinders aus. Dieser Chronometer charakterisirt sich durch eine bewunderungswürdige Einfachheit seiner Struktur worin die Reibungen, als das Haupthinderniß der Vollkommenheit aller mechanischen Kunstwerke, möglichst vermieden sind, und wonach er seine Verrichtung mit unwandelbarer, fast mathematischer Genauigkeit vollbringt; sein vollständiger Gebrauch liegt klar beim ersten Anblick vor Augen, und vermög seiner erstgerühmten Einfachheit kann derselbe von jedem Werkverständigen eben so genau, und mit wenigen Kosten zu Stande gebracht werden.

Die äußeren Bestandtheile dieses Chronometers, von welchen allein uns zu sprechen erlaubt ist, und welche allein Jedermann zu kennen nothwendig sind,

bestehen in einem kleinen Hebel der durch ein gezähntes Rad, das einzige in dem ganzen Werke, in Bewegung gebracht wird, und mittelst den daraus erfolgenden Schlägen auf einen kleinen hölzernen Ambos die Takttheile in fortwährend gleichen Zwischenräumen anzeigt. Die Dauer dieser Zwischenräume wird von der Richtung eines senkrechten Stabes bestimmet, der durch Querstriche in Grade eingetheilt ist, bei deren jedem die beigesetzte Zahl die Menge der Schläge zu erkennen gibt, welche der Hebel in einer Minute bewirkt, wenn der Stab auf einen der Querstriche (Grade) gerichtet wird, und welche Menge der Schläge in dem Maße zunimmt, als der Stab von seiner niedrigen Richtung, in welcher der Hebel 48 Schläge in einer Minute bewirkt, bis zu seiner höchsten Richtung, in welcher 160 Schläge in einer Minute vollbracht werden, erhoben wird. Jeder der Schläge gilt für eine Achtel- Viertel- oder Halbe-Note, je nachdem das Tempo langsam oder schnell genommen werden soll; das Geschäft des Componisten, der sich des Chronometers zur genauen Bestimmung des gewählten Zeitmaßes bedienen will, besteht hiernach darin, daß er auf dem gradirten Stabe diejenige Richtung aufsuche, unter welcher die Schläge des Hebels mit den Achtel- Viertel- oder Halben-Noten seines Tonstückes in der Dauer übereinstimmen. Den sonach gefundenen Grad zeigt derselbe auf der Partitur zu Anfang des Tonstückes, wo man die üblichen Kunstworte Largo, Andante, Adagio, Allegro, u. s. w. hinzuschreiben pflegt, mit der, den Grad bezeichnenden Ziffer an, und stellt darneben eine Achtel- Viertel- oder Halbe-Note, je nachdem er eine von diesen Noten-Gattungen mit den gewählten Schlägen des Hebels übereinstimmend gefunden hat. Der ausübende Künstler hat hierauf, um den Sinn des Componisten hinsichtlich des Tempo's zu fassen, nichts weiter zu thun, als auf seinem Chronometer die angezeigte Richtung des gradirten Stabes vorzunehmen, und er wird die Dauer jeder Noten-Gattung genau an den Schlägen des Chronometers

erkennen, somit das vom Componisten beabsichtigte Tempo pünktlich beobachten können.

Als einen Beweis, wie hoch die schon genannten hiesigen Componisten diese treffliche Erfindung schätzen, führen wir außer ihrer Erklärung: daß sie selbe als ein willkommenes Mittel benützen werden, ihre Compositionen aller Orten, und so lange sie (die Compositionen) existiren, vor aller Verunstaltung durch Verfehlung der Tempi zu sichern, auch noch folgende Thatsachen an. Herr Hofkapellmeister Salieri hat, aus inniger Verehrung der verewigten Tonkünstler Gluck, Händel, Haydn und Mozart, sich verpflichtet, die Partituren der von ihnen hinterlassenen Meisterwerke auf die angegebene Art nach Mälzels Chronometer zu bezeichnen, damit auch diese immerfort in dem Geiste ihrer Componisten, mit dem Herr Salieri, inniger als jeder Andere, vertraut ist, ausgeführt werden können. Er hat dieses Unternehmen, womit er sich den Dank der Tonkünstler aller künftigen Zeiten, so wie der gegenwärtigen erwirbt, bereits mit Haydns Schöpfung und Jahrszeiten, und Glucks Iphigenie in Tauris (mit diesem aus der besonderen Rücksicht, daß der Componist in der Partitur das Tempo mehrerer Musikstücke — wahrscheinlich im Gefühle der Unzulänglichkeit der gewöhnlichen Mittel — gar nicht angegeben hat) begonnen, welchen er den Maßstab des Mälzelschen Chronometers angelegt, und bei welcher Gelegenheit es sich klar erwiesen hat, daß die Beobachtung der den Musikstücken vorgesetzten Tempo-Anzeigen mittelst der dazu bestimmten Worte: Andante, Allegro, u. s. w. in der Ausführung dieser Werke eine gänzliche Verunstaltung derselben herbeiführen müsse.

Unsere Leser mögen selbst aus einigen Vergleichungen dieses sonderbare Resultat ziehen. Nach Herrn Salieris richtiger, auf Haydns eigener Autorität beruhender Angabe kommen in der Schöpfung bei der Arie: Nun schwanden vor dem heiligen Strahle 120 Viertelnoten auf eine Minute, und bei dem Rezitativ: Im vollen Glanze steigt jetzt die Son-

ne strahlend auf kommen nicht mehr als 76 Viertelnoten auf eine Minute. Welch ein Abstand! Wie langsam ist das Tempo im Rezitativ und wie schnell in der Arie! Und doch ist bei beiden Andante alla breve die Vorzeichnung. Eben so mißlich fällt das Resultat aus, bei Vergleichung der Chöre: Mit Staunen sieht das Wunderwerk der Himmelsbürger frohe Schaar, und: Des Herrn Ruhm er bleibt in Ewigkeit; in beiden ist bei ganzem Takt Allegro vorgezeichnet, und doch entfallen bei erstem Chor 58, und bei letzterem 120 Viertelnoten auf eine Minute, also ist das Tempo in diesem doppelt so geschwind als in jenem zu nehmen. Diese zwei Beispiele werden hinreichend seyn, Jedermann zu überzeugen, daß es das höchste Bedürfniß in der Musik ist, in der Bezeichnung der Tempi eine gänzliche Reform vorzunehmen, und dazu sich des Mälzelschen Chronometers zu bedienen.

Es sollen nicht die bisher üblichen und schon angewohnten italienischen Kunstausdrücke verworfen, sondern in Verbindung mit der Bezeichnungsart nach Mälzels Chronometer gebraucht, dabei aber sorgfältiger auf die richtige Anwendung derselben in Zukunft gesehen, und allenfalls jedem derselben ein bestimmtes Maß in der Bewegung, nach einer gewissen Anzahl von Graden des Chronometers, angewiesen werden, damit auf solche Art die Spielenden aus diesen Benennungen die Gattung des Tempo überhaupt, und aus der chronometrischen Bezeichnung den eigentlichen Grad der Bewegung jedes Musikstückes insbesondere deutlich erkennen. Dagegen soll bei den schon vorhandenen Compositionen, in so weit sie von ihren Componisten oder andern akkreditirten Künstlern nachträglich chronometrisch bezeichnet werden, auf die beigefügten, das Tempo angebenden Kunstworte, deren schwankender Sinn zu keiner verläßigen Richtschnur dienen kann, gar keine Rücksicht genommen werden.

Obgleich wir schon einmahl erwähnt haben, daß der Zweck des Chronometers nicht sey, bei Musik-Produktion das Tempo durch lärmende Schläge anzugeben; so müssen wir dieses doch zur Vermeidung jedes Mißverstandes nochmahls wiederholen, und erklären, daß selber immer nur dazu dienen soll, den Dirigirenden, bevor er sein Amt im Orchester handelt, im Studium der Partitur zu leiten, und eben so vor kleineren Musik-Uebungen den oder die Spielenden über das zu nehmende Tempo zu verständigen. Indeß kann der Chronometer, außer dieser eigentlichen Bestimmung doch auch noch dazu verwendet werden, angehenden Musikern das, bekanntlich sehr schwer zu erwerbende Taktgefühl allmählig einzuprägen, indem diese die, ihren Fähigkeiten angemessenen Musikstücke unter der beständigen Leitung des Chronometers so lange üben, bis sie sich geeignet fühlen, dieser Hilfe zu entbehren.

Nach allem bis hieher über die Beschaffenheit und den Gebrauch des Mälzelschen Chronometers Gesagten wird es wohl kaum einer mächtigen Aufforderung an alle Componisten unserer Zeit bedürfen, diese schöne Erfindung nach Verdienst vorurtheilsfrei zu würdigen, und sie nach dem Beispiele eines Salieri, Beethoven, Weigl u. a. ihrer Bestimmung gemäß alsdann zu gebrauchen, wenn Herr Mälzel während seines Aufenthalts zu London, wohin er in wenigen Tagen eine Kunstreise unternimmt, für die Verfertigung einer, dem allgemeinen Gebrauch angemessenen Anzahl von derlei Chronometern gesorgt, und die Verfügung getroffen haben wird, daß selbe binnen längstens einem Jahre in den Hauptstädten: Wien, London, Paris, Mailand, Berlin und Petersburg in besonderen Verlägen um den billigsten Preis zu haben sind.

Schlüßlich verweisen wir unsere Leser auf den im Nro. 57 dieser Zeitschrift abgedruckten Aufsatz des Herrn Gottfried Weber, welcher der Titel führt: Noch einmahl ein Wort über den musikalischen Chronometer oder Taktmesser; indem wir zur Vermeidung von Wiederholungen hier Mehreres unberührt gelassen haben, was der genannte Verfasser

über dieſen Gegenſtand mit vielem Scharfſinn darinn umſtändlich auseinander geſetzt hat.

Deutſche Oper in Prag.

Den 9. September ward nach einer vier monatlichen Pauſe die deutſche Oper mit der Vorſtellung des Ferdinand Cortez wieder eröffnet. Die Erwartung war um ſo höher geſpannt, da alle Kunſtfreunde den Genuß der Oper nur ungern durch mehrere Monaten entbehrten, und um ſo gewiſſer darauf rechneten, durch eine vorzüglich neue Organiſation derſelben für dieſe Entſagung entſchädigt zu werden. In wie weit dieſe Hoffnung ſich durch die That realiſirte, wird uns eine kleine Ueberſicht des jetzigen Zuſtandes zeigen. Die neu engagirten Mitglieder, die wir bis jetzt kennen gelernt haben, ſind Herr Mohrhardt Tenoriſt, Herr Kainz und Schuepf Baßſänger, Madame Leutner, welche zu Chören und auch zu Aushülfsrollen verwendet wird. Das theatraliſche Debüt der Demoiſelle van der Vliegen, die in einem Conzert zum Beſten der barmherzigen Brüder zum erſtenmahl ſich öffentlich hören ließ, ſoll nächſtens erfolgen. Im Orcheſter iſt am Platze des Herrn Wenzl Müller Herr Kapellmeiſter Karl Maria von Weber, ſtatt Herr Kral dirigirt die erſte Violine Herr Klement aus Wien, die erſte Oboe iſt durch Herrn George neu beſetzt, und das Violoncelle mit einem Individuum vermehrt worden. Der männliche Chor iſt bedeutend verſtärkt, dem weiblichen gebricht es zwar nicht an der Quantität, doch an der Qualität, indem er außer einigen weiblichen Stimmen noch immer von Singknaben beſetzt iſt. Die bis ipt unter Herrn Wenzl Müller beſtandene Dislokation des Orcheſters iſt zum Vortheil abgeändert, der Flügel aus ſelben beſeitiget, und der Kapellmeiſter taktirt bloß an einem kleinen Querpiano-

forte. Ferner iſt die Oper mit einem Ballet bereichert, das theils aus einigen neu aufgenommenen Individuen theils aus Schauſpielern, die ſchon ehedem zu Tänzen verwendet wurden, beſteht.

Ferdinand Cortez erſchien auf der hieſigen Bühne zum erſtenmahl, und da über dieſe Oper in öffentlichen Blättern ſchon ſo Vieles und Verſchiedenes theils geſagt, theils nachgeſprochen worden iſt, ſo werde ich mich hier bloß auf die Wirkung beſchränken, welche die Vorſtellung derſelben auf das hieſige Publikum im Allgemeinen hervorbrachte. Die vielfältigen, mitunter ſonderbaren Aeußerungen über den muſikaliſchen Theil dieſes ernſthaften Dramas liefern in wenig Worten das Reſultat, daß ſelber der Erwartung, ſowohl des Laien als des Eingeweihten in der Kunſt, nicht entſprochen hat. Da die Tonkunſt die einzige iſt, wo das Urtheil des Uneingeweihten wenigſtens in einige Erwägung gezogen wird, weil dieſe Kunſt das ſchöne Vorrecht hat unmittelbar zu dem Gefühl zu ſprechen, wohin jede andere erſt durch den Verſtand wirket, ſo iſt es nicht unbillig, daß wir hier auch ſeine Stimme mit hören, um ſo mehr, als beſonders die dramatiſche Muſik mittelſt ihres melodiſchen und harmoniſchen Zaubers auch das Gefühl des Nichtkenners, deren doch der größte Theil iſt, ergreiffen ſoll. Daß dieſes aber bei Cortez nicht der Fall iſt, erhellt daraus, weil ſelber kein anderes als nur jenes flüchtige Wohlgefallen darin findet, welches die plaſtiſchen und mimiſchen Reize ihm gewähren können. Dem Kenner hingegen entgeht zwar Herrn Spontinis Streben nicht, etwas Großes leiſten zu wollen, aber leider fühlt er auch, daß der Künſtler dieſes erhabne Ziel nicht erreicht hat. Durch den Wahn verleitet, groß impoſante Wirkungen ſeyen nur durch vervielfältigte, geräuſchvolle Inſtrumente, und ſchneidend bizarre Akkorde hervorzubringen, füllt er das Ohr, und läßt das Herz leer. Den wahren Reichthum der Harmonie verkennend, ſucht er ihn in der immerwährenden Veränderung der Tonarten, und nicht in der Verſchiedenheit der Akkorde und ihrer mannigfaltigen ſchönen Verbindung. Sich bemühend, den Zuhörer, ohne ihn

vorher in eine angenehme Spannung versetzt zu haben, gewaltsam zu überraschen, bewirkt er im Gegentheil eine Monotonie, da er die heut zu Tage zur Mode gewordenen enharmonischen Ausweichungen in die entferntesten Tonarten, die mittelst des verminderten Septimmerakkordes und seiner Umwendungen so leicht und vielfach zu bewerkstelligen sind, bis zur Uebersättigung immer auf ein und dieselbe Art gebraucht. Omne nimium vertitur in vitium. Die schädlichen Folgen eines solchen Mißbrauches werden besonders in den Rezitativen am fühlbarsten, wo der Sänger von der Furcht, so schwierige, unmelodische Intonationen zu verfehlen, gefesselt, sich der nothwendigen Freiheit in der Deklamation und dem Spiele nicht bedienen kann, nicht zu erwähnen, daß der Kontrast, der zwischen dem Rezitativ und dem eigentlichen Gesangstücke herrschen soll, sich in das Einerlei verliert. Von jenen Schönheiten, die nur die höhere Setzkunst entfaltet, und die von den berühmtesten Meistern älterer und neuer Zeit mit hinreißender Wirkung im ernsthaften Drama benutzt wurden, sind wohl keine zu entdecken. In der Neuheit der Melodien, die den einzelnen Stücken zum Grunde liegen, war der Herr Verfasser dießwahl etwas karg, indem mehrere aus der Vestalinn entlehnt oder nachgebildet sind, andere aber, besonders die Märsche und Tänze, sich über das Gewöhnliche nicht erheben. Madame Grünbaum (Müller) gab die Rolle der Amazilly so treu und feurig, als sie nur immer der Componist empfunden haben mag. Nicht so lebhaft Herr Grünbaum den Cortez. Der Part des Herrn Mohrhardts als Alvaro ist zwar für einen Sänger nicht sehr auszeichnend, doch ließ er eine volle ausgiebige Stimme, und reine Intonation hören. Sein Spiel ist lebhaft, nur bisweilen zu unruhig. Herr Kainz scheint zwar ein braver Schauspieler zu seyn, jedoch als Sänger steht er auf der Stufe der Mittelmäßigkeit, und es ist ihm besonders das Studium der Reinheit zu empfehlen. Herr Siebert vereinigte in seiner Person den Moralez und Oberpriester, welches freilich nicht die günstigste Wirkung hervorbrachte, besonders da Herr Siebert eben nicht die Eigenschaft des Proteus besitzt. Der männliche Chor wirkte kräftig zusammen, und entschädigte für das, was man am weiblichen vermißte, der sich des Fehlers des Distonirens und Heulens schuldig machte, und daher noch einer Verbesserung fähig ist. Die Tänze sind zwar nicht von der Art, daß sie entzücken, demohngeachtet werden sie dem schauliebenden Theile des Publikums für manches Andere zur Entschädigung dienen. Die Exekution von Seite des Orchesters war pünktlich und feurig, und entsprach den löblichen Bemühungen des neuen Operndirektors. Die Dekorationen sind neu und schön, das Kostüme passend und geschmackvoll

Piccini.

(Fortsetzung.)

Piccini stand damahls bei Hofe in einem großen Kredit. Er fuhr regelmäßig zweimahl in der Woche nach Versailles, um der Königinn Unterricht im Singen zu geben, die ihn auf das Artigste behandelte. Das war aber auch Alles. Ihn dafür zu belohnen, oder ihm nur die 10 bis 12 Franken, welche ihn die Hin- und Herfarth jedesmahl kostete, zu erstatten, daran wurde nicht gedacht. Eben so geruhte die Königinn die Partitur seines Roland in prächtigen Einband anzunehmen, und erlaubte ihm, dem König so wie den Prinzen und Prinzessinnen vom Hause ein gleiches Geschenk zu machen. Auch bei seinen späteren Opern wurde ihm dieselbe Gunst erzeugt. Aber dabei blieb es. Piccini hat auch nicht die geringste Erstattung seiner dabei gehabten Auslagen erhalten.

Weniger schmeichelhaft aber solider war eine Ehrenbezeugung, die ihm um die nämliche Zeit von einem Fremden erwiesen wurde. Ein russischer Obrist wünschte

für sein Regiment ein paar Märsche von dem Componisten der Cecchina zu haben. In Begleitung eines Dollmetschers kam er zu Piccini und trug ihm seinen Wunsch vor. Er verlangte fürs Erste einen Fahnenmarsch, und dann einen Angriffsmarsch, der aber recht ins Gehör fallen sollte. Piccini sagte sie ihm zu, und bat ihn, sich an einem bestimmten Tag im Magazins-Saale des großen Opernhauses einzufinden. Er selbst begab sich zur anberaumten Stunde mit einigen Freunden dahin, nachdem er ihnen vorher empfohlen hatte, seinem Beispiele zu folgen, und Baumwolle in die Ohren zu stecken. Der Saal war gewölbt, und eigentlich für die Proben erbaut worden; allein der Widerhall der Instrumente war so stark, daß man ihn wieder hatte verlassen müssen. Sobald der Obrist eingetreten war, fing die Musik an. Der erste Marsch, obgleich lärmend genug, machte keinen Eindruck auf ihn. Wenigstens blieb er ganz kalt, und gleichgültig. Seine Blicke schweiften bald dahin, bald dorthin, er schien die Pauken und Trompeten, die doch tüchtig darauf los arbeiteten, gar nicht zu bemerken. Aber beim Angriffsmarsch machte ihn das beschleunigte Tempo und der verdoppelte Lärm aufmerksam. Was die Uebrigen beinahe taub machte, hatte bei ihm nur die Wirkung, daß er aufhörte, es zu scheinen. Nun verwandte er kein Auge mehr vom Orchester, lächelte und nickte, um zu erkennen zu geben, daß er die Sache verstehe, und daß sie seinen Beifall habe. Als man fertig war, ließ er dem Componisten sagen, er sey zufrieden, und habe nie eine schönere Musik gehört. Hierauf nahm er ihn mit sich nach Hause, bewirthete ihn trefflich, und ließ ihn Abends in seine Wohnung zurückführen, nachdem er ihm — was das Beste bei der Geschichte war — zwei Rollen mit fünfzig Louisd'or zugestellt hatte.

Indeß wurde der musikalische Krieg immer mit vieler Heftigkeit fortgeführt. Eine kleine Schrift unter dem Titel: Entretiens sur l'état actuel de la musique erhitzte die Gemüther, und die Erbitterung wurde stärker als je. Berton, damahls Direktor der Oper, versuchte durch Aussöhnung der Häupter die Partheien zu besänftigen. Zu dem Ende gab er ein großes Gastmahl, wo Gluck und Piccini, nachdem sie einander umarmt hatten, neben einander gesetzt wurden. Sie unterhielten sich die ganze Mahlzeit über mit vieler Herzlichkeit. Beim Nachtische löste Gluck, als guter Deutscher, durch den Wein etwas erhitzt, das Band seiner Zunge, und ließ seiner Freimüthigkeit vollen Lauf. „Die Franzosen," sagte er zu Piccini, aber so laut daß Jedermann es hören konnte, „sind gute Leute, aber ich muß über sie lachen. Sie wollen singbare Musik, und können doch nicht singen. Mein lieber Freund! Sie sind in ganz Europa berühmt, Sie denken immer nur darauf, Ihren Ruhm zu vermehren, aber mit all der herrlichen Musik, die Sie den Leuten machen, sind Sie nun etwas weiter gekommen? Glauben Sie mir, in diesem Lande muß man auf nichts anders denken, als Geld zu gewinnen." (Gluck hinterließ ein Vermögen von ungefähr 250,000 Gulden) Piccini antwortete ihm höhnisch, daß er, Gluck, durch sein Beispiel beweise, wie man zu gleicher Zeit für Ruhm und Reichthum sorgen könne. Sie schieden als Freunde, und man hat keinen Grund, an der Aufrichtigkeit ihres beiderseitigen Betragens zu zweifeln: aber der Streit hörte darum nicht auf, und man kann in gewisser Hinsicht auf sie anwenden, was man von einem berühmten Haupt einer politischen Parthei gesagt hat: die beiden Männer, die am wenigsten von ihrer Parthei zu seyn schienen, waren — sie selber.

Unter den vielen Kränkungen, welche Piccini während seines Aufenthalts in Frankreich von den musikalischen Behörden erfuhr, war ihm besonders eine schmerzlich. Die Administration der großen Oper, um ihn ganz zu stürzen, beschloß, ihn mit Gluck in Parallele zu stellen, indem sie beiden die Composition, nicht eines Gedichts, aber eines Gegenstandes auftrug. Iphigeni a in Tauris wurde zu dieser treulosen Absicht ausersehen. Gluck erhielt die sehr gute Bearbeitung dieser Fabel von Guillard. Piccini wurde mit einem erbärmlichen Machwerke von Tubreuil abgespeist, und ihm dabei empfohlen, die Sache

geheim zu halten. Um ihn noch mehr in Nachtheil zu setzen, wurde seine Oper erst nach der Gluck'schen aufgeführt. Allein ungeachtet des hohen Werthes, der in Frankreich mit Recht auf das Gedicht, abgesehen von der Musik, gesetzt wird, gelang die List nur halb. Piccini's Töne machten den schlechten Text vergessen. Die Oper gefiel. Und nun wußte man sich nicht mehr anders zu helfen, als dadurch daß man die Vorstellungen derselben gewaltsam unterbrach.

Nicht lange nach diesem Vorfalle verließ Gluck Frankreich, und beinahe in die nämliche Zeit fällt die Ankunft Sacchini's. Ein neuer Nebenbuhler, neue Streitigkeiten, deren Einzelnes aber nicht hieher gehört. Im Jahr 1786 starb Sacchini vor Verdruß über erlittene Kränkungen. Gluck folgte ihm das Jahr darauf. Piccini war gerecht genug, das Verdienst dieser Männer nicht zu verkennen. Er feierte ihr Andenken durch eine Lobrede und trug darauf an, ihnen öffentliche Ehrenbezeugungen zu decretiren.

(Der Beschluß folgt.)

Anekdote.

Ein Bauer kam ins Schauspielhaus, wo eben eine Oper aufgeführt werden sollte. Mit Sehnsucht erwartete er den Anfang. Endlich kamen die Musiker zusammen, und kaum hatte ein Oboist den Ton zum Stimmen angegeben, als auch sogleich alle Instrumentalisten in ihre Instrumente hineinstürmten. Mit einem

Geiger, der eben eine Passage aus einem Fränzelschen Conzert geendigt hatte, wechselte sogleich ein Flötist mit einer ähnlichen aber aus einer ganz entgegengesetzten Tonart aus einem Müllerschen Conzert. Die Hornisten verfehlten nicht Ponto's, und Rosetti's Passagen hören zu lassen. Die Oboisten und Clarinetisten? — du lieber Himmel, man mußte beinahe glauben als hätten sie sich die Lungensucht zugeschworen. Indem diese nun alle in voller Arbeit waren, legte ein Violonzellist mit einer Passage von Pleyel los, und endlich wurden sogar die Contrabassisten und der Pauker so ergriffen, daß sie nicht unterlassen konnten, in dieses herrliche Präludium einzupräludiren. Kurz die Oboisten, Clarinetisten, Flötisten, Hornisten und alle übrigen —isten gaben jeder nach seiner Art, seine Fertigkeit zu erkennen, und con amore zum Besten. Mit Staunen hörte der Bauer diesen musikalischen Wirrwarr an, bis endlich der Kapellmeister demselben durch das Klopfen mit seinem Taktstab ein Ende machte. Der Bauer glaubte nun, daß wenigstens ein Stück geendigt sey, und rief mit lauter Stimme „das heiß' ich mir doch Musikanten!" — Die umstehenden Zuhörer bedeuteten ihm aber, daß es erst itzt anginge, und daß er sich nur ruhig verhalten möchte. Lange sah nun der Bauer dem Kapellmeister zu, wie dieser mit seinem Taktstab die Luft durchschnitt. Nachdem er aber nicht begreifen konnte, was dieß alles zu bedeuten habe? fragte er seinen Nachbar: „Sag' er mir einmahl, wer ist denn der dort mit dem Stecken, der immer so hin und her fährt? — Der Nachbar belehrte ihn, es sey der Kapellmeister. „Hm! — erwiederte der Bauer, der glaubt aber auch alles zu thun, und im Grunde thut er doch gerade gar nichts!" —

Berichtigung. Mit Befremden haben wir vernommen, daß einer unserer Diener, dem die Zustellung dieser Zeitschrift obliegt, sich erlaubt habe, für die letzterschienene musikalische Beilage Anforderungen zu machen; wir ersuchen jeden der (P. T.) Hrn. Pränumeranten, der sich zur Entrichtung einer solchen Abgabe herbeigelassen hat, von dem bezahlten Betrag die Anzeige in Tendlers Buchhandlung machen zu lassen, wo die Erstattung erfolgen wird. Zur künftigen Vermeidung des geschehenen Unfuges ist der besagte Zuträger seines Dienstes unverzüglich enthoben worden.

Die Redaktion.

Nro. 42.

Wiener allgemeine muſikaliſche Zeitung.

(Mittwoch den 20. October 1813.)

K. K. Hofopernbühne.

Die Bajaderen. Eine große heroiſche Oper in drei Aufzügen nach dem Franzöſiſchen des Jouy von J. F. Castelli. Die Muſik iſt von Catel. Am 14. Oktober zum erſten Mahl aufgeführt.

Demaly, Rajah von Benarez, ein ſchwacher Fürſt, den ſein Oberprieſter und Oberrichter ſtets nach ihrer Willkühr leiten, ſoll nach indiſchem Geſetze aus den Favoriten ſeines Harems ſich eine Gattinn wählen. Seine mächtige Neigung zu einer reizenden Bajadere, mit der er ſchon längere Zeit vertrauten Umgang gepflogen, verzögert indeß ſeinen Entſchluß, obſchon es ſein Stolz und die Vernunft mißbilligt, ein Mädchen aus der niederen Klaſſe zu ſich zu erheben, welche nur dazu beſtimmt, die Göttinn der Freude und Luſt durch Tanz und Geſang zu preiſen. Er ſucht den dringenden Vorſtellungen ſeiner Räthe zu entgehen, indem er ſie auf die Gefahren des Krieges mit den Maraten aufmerkſam macht, welche gebieten alle Freudenfeſte auf ruhigere Zeiten zu verſchieben. Allein vergebens; die Kraft ſeines Willens bricht an der Unerſchütterlichkeit derjenigen, die ihn beherrſchen. Schon ſind die Favoriten des Harem feyerlich verſammelt, und die jungen Bajaderen beginnen das Feſt durch ihren Dienſt zu verherrlichen; da tritt Lamea (ſo heißt des Rajah Liebling) aus dem Kreiſe ihrer Geſpielinnen hervor, und verkündet in ſchauerlicher Begeiſterung den nahen Sturz des Reiches durch der Maraten Heer. Doch des Oberprieſters Spruch beruhigt die aufgeſchreckten Gemüther, und dringt wiederholt auf Demalys raſche Wahl. Die Liebe verleiht dieſem in dem entſcheidenden Augenblick Kraft, und es fehlt nur mehr das letzte Wort, um zu erklären, daß er dem Drange ſeines Herzens folge als ein hereinſtürzender Bothe die Niederlage des Heeres und die Nähe des Feindes berichtet. Alles eilt zu den Waffen.

Zu ſpät ſind alle Verſuche, das Eindringen der Maraten aufzuhalten; Benares wird erobert und der unglückliche Rajah gefangen. Olkar, der Maraten Feldherr, ſchont das Eigenthum der Einwohner, und auch Demalys verwirktes Leben; dieſes jedoch nur in der Abſicht, um zu Wiſchnus heiligem Bande zu gelangen, mit deſſen Beſitz nur allein er ſich als künftiger Beherrſcher den Schutz der Götter ſichern kann, und das er, nachdem keine Drohung Demaly bewegt, den Ort zu entdecken, wo dieſes Kleinod verborgen, durch Lamea zu erlangen hofft, der er argliſtig Demalys Leben unter der Bedingung verbürgt, daß ſie ihren Einfluß auf dieſen benützt, um ihm ſein Geheimniß zu entlocken. Lamea, nur durch Geſchick eine Bajadere, iſt weit über ihrem Stand erhaben, und vermög ihren Geſinnungen das edelſte Geſchöpf. Sie hat ſich bereits zur Rettung Demalys mit einigen Tapferen verſchworen, welche, nachdem die Bajaderen die Sinne der rauhen Krieger durch üppige Tänze und dargereichte Getränke berauſcht, und ihrer abgelegten Waffen beraubt haben werden, auf das, durch ein Feuer am Gipfel der Pagode gegebene Zeichen, die ſorgloſen Feinde mit ihren eigenen Waffen überfallen, und die Wehrloſen leicht beſiegen ſollen. Lameas Liſt gelingt um ſo eher, als ihre Reize des Feldherrn Begierden ent-

flammen, und dieser der erste ist, der im Taumel des Entzückens den lästigen Helm und sein Schwerdt den schönen Nymphen ausliefert, und selbst seine Kriegsgenossen zur Freude und Zwanglosigkeit ermuntert. Lamea, die Olkars Antrag zum Scheine angenommen, und ihm bereits das vorgebliche Geständniß Demalys entdeckt hat, daß das heilige Band in einer Pagode verborgen sey, wohin jedoch Olkar sich nicht begeben darf, ohne einen Volksaufstand zu wagen, entfernt sich, das verabredete Zeichen geben zu lassen; der sie begleitende Vertraute Olkars wird das erste Opfer der Rache, und es erfolgt die gänzliche Besiegung der überlisteten Feinde.

Demaly ist nun wieder im ruhigen Besitze seines Reiches, und dieß durch das Werk der geliebten Lamea. Eine solche Großthat ändert nun sein Verhältniß gegen Lamea; sie ist würdig, zur Gattinn eines Rajah erhoben zu werden. Allein Demalys Antrag findet bei ihrer Bescheidenheit kein Gehör. Sie weiset seine Vorstellung: daß Indiens erster Beherrscher, der nun göttlich verehrte Wischnu, selbst eine Bajadere gefreiet habe, mit dem Ausspruch zurück, daß nur die Götter selbst sich über das Gesetz erheben können, das sie gegeben. Es kann also auch Demaly bloß durch List zu seinem Ziele gelangen. Er hat, die Aufnahme seines Antrages aus der Kenntniß ihrer zarten Denkungsart errathend, gleich bei hergestellter Ruhe das Gerücht verbreiten gemacht, er sey im Getümmel des Kampfes von einem giftigen Pfeile verwundet worden, wovon die schreckliche Wirkung bereits beginne. Der Oberpriester muß demnach dieses Unglück im Harem verkünden und anzeigen, daß nur diejenige Demalys Gattinn werden könne, welche mit ihm auch den bald zu erwartenden Tod bestehen will, daß aber eines Rajahs Vermählung auf dieser Erde von den Göttern unter Androhung des Verlustes alles künftigen Heiles bedungen sey. Die drei ersten Favoriten geben sogleich alle Ansprüche auf diese, vorher sehnlich erwünschte Ehre auf; aber Lamea, die kein anderes Glück kennt, als welches sie ihrem Geliebten bereitet, bringt sich großmüthig als Opfer dar. Indem sie erkennt, daß der Tod den Unterschied der Stände aufhebe, und also ungeachtet ihrer niederen Abkunft nun Demaly ihre Hand zu reichen bereit ist, öffnen sich die Gardinen, welche Demaly als geheimen Zeugen ihres Wortes verbargen, die überraschte edle Lamea kann ihren ausgesprochenen Entschluß nicht zurücknehmen, eilt also in des Geliebten Arme, um sich mit ihm schnell auf immer zu verbinden.

Dieß ist die getreue Erzählung des Inhalts einer Oper von Jouy, in welcher dieser die ziemlich frappante Consequenz in der Handlung nur durch seine Wendungen, und Stützung auf indische Sitten und Religionsbegriffe vor Widersprüchen verwahren konnte. Er wollte ein heroisches Operngedicht liefern, hat jedoch die Form zum Theil vergriffen, hauptsächlich aber die Eignung des Stoffes zu einer tragischen Musik verkannt. Die absichtlich umständlicher angeführte Fabel des Stücks überzeugt, daß sich selbe mehr zum Romantischen neige, und nach dieser Ansicht dramatisch behandelt mehr geeignet gewesen wäre, auch in der Musik romantisch eingekleidet zu werden. So wie Herr Jouy das Stück in die Scene gesetzt hat, erhält es besonders durch die komische Parthie der, unter sich eifernden Favoriten einen Mittelcharakter, der dem Componisten bei seiner Aufgabe bedeutende Schwierigkeiten zu lösen gibt. Auch hätte der, des theatralischen Effektes kundige Dichter, der die Zuseher mit den Schlachtgemälden bei der Eroberung und Befreiung von Benarez weislich verschont, die dem Componisten wesentlich nothwendigen Contraste im Arrangement der Situationen in größerer Zahl aufstellen können, als er es gethan. Ueberhaupt scheint es aber seine besondere Absicht gewesen zu seyn, dem Geschmacke an der Verbindung des Ballets mit der Oper zu huldigen, da sich der Inhalt jedes der drei Akte ziemlich gleich in Tanz und Gesang theilt.

Ueber die Art, wie Catel den Gegenstand aufgefaßt, und damit seine Musik in Verbindung gebracht hat, so wie über deren ästhetischen und technischen

Werth finden wir nun folgendes zu bemerken. Catel fühlte ganz das Gewicht der an ihn gemachten Forderungen, die er in dem Maße härter befriedigen konnte, als die schon gezeigte ungleiche Haltung des Sujets es erschwerte, ja vielleicht ganz unmöglich machte, die Einheit des Styls, das erste Erforderniß jeder besonders aber einer heroischen Opern-Composition, ohne sichtbarem Zwange durchaus beizubehalten. Dennoch ist es ihm gelungen, diese Einheit des Styls, dieses Festhalten des heroischen Charakters in so weit zu erreichen, als ihn nicht die Wahrheit des Ausdruckes genöthigt hat, dem Dichter nachzugeben, und die sich zum Komischen neigenden Situationen zwischen den drei Favoriten doch einigermaßen diesem fremdartigen Charakter gemäß zu behandeln, mithin Scenen, die an Süßmeiers Soliman oder die drei Sultaninnen erinnern, einen Anstrich in der Musik zu geben, der den Zuhörer auf eine kurze Zeit in das Gebiet versetzt, dem jene Oper angehört.

Jene strenge Unterwerfung unter das Gesetz der Einheit führt aber nicht selten den Fehler der Monotinie herbei, und man kann nicht leugnen daß, auch Herr Catel sich dessen in dieser Oper ein wenig schuldig gemacht hat. Dieses würde ihm vielleicht nicht widerfahren seyn, wenn er sich des Vortheils, den Spontini zu viel benützte, nicht zu sehr begeben hätte. Gestützt auf den hohen Werth seiner Harmonien, und auf die untadelhaft gründliche Fortführung seiner glücklich gewählten Thema's, hielt es der ernste Componist vielleicht für zu kleinlich, sich der Mittel zu bedienen, welche vor Einförmigkeit, wenigstens zum Scheine, bewahren, und in der gesuchten Instrumentation, in der Mannigfaltigkeit der Modulationen, in dem Gebrauch gehäufter Dissonanzen, u. dgl. liegen. Ein anderes Hinderniß des schönen Effektes liegt ferner darin, daß Herr Catel sich nicht immer so gut auf das Durchführen, als auf das Fortführen seines Thema's versteht. Jene Analyse einer oder mehrerer Melodien in ihre Bestandtheile, und deren Zusammenfassen nach einer geschickten Deduktion ist von trefflicher Wirkung, aber

in Catels Bajaderen nur in dem großen Ensemblestück des zweiten Aktes, wo sich der wilde Chor der Maraten mit den graziösen Gesängen der Bajaderen verbindet, und in demselben Akte in Lameas Arie, worin in der Instrumental-Begleitung der eben erwähnte Chor durchschimmert, zu finden.

Das Ganze ist groß gedacht, und der heroisch-tragische Geist wahr und ergreifend ausgesprochen. Da, wo dieser Geist rein weht, und sich über das Romantische ganz erhebt, hat sich Catels Talent rühmlich bewährt. So muß die Haltung der Parthie der Lamea durchaus klassisch erkannt werden. Die Rezitative sind trefflich deklamirt, und in der Begleitung herrscht eine hoch zu achtende Oekonomie der Instrumente, welche dann wucherische Zinsen trägt, wenn der Componist durch Veränderung der Begleitung und durch einen originellen Gebrauch der Blasinstrumente die Effekte zu steigern beabsichtet. Der Gesang ist würdevoll und überaus fließend, auch in Ansehung des Umfanges nicht auf einzelnes glückliches Talent berechnet, sondern der allgemeinen Natur der Stimmen angemessen, dabei ganz charakteristisch und den Gemüthszustand der Sänger genau bezeichnend. Die Chöre haben ein wahrhaft tragisches Gepräge, und sind nach Glucks erhabenem Vorbilde, doch selten nachahmend, geformt. Auffallend, und einen sonderbaren Eindruck erzeugend ist es, daß Herr Catel in den meisten Chören die Melodie in den Orchester, und die Harmonie in die Parte der Sänger gelegt hat, wie es im Kirchenstyl gehalten zu werden pflegt. Von den Tanzmelodien, welche sich in jene der Maraten, und die der Bajaderen kontrastirend theilen, sind Erstere ganz vorzüglich charakteristisch; auch Letztere haben einigen orientalischen Zuschnitt, doch sind sie bloß graziös, und nicht genug lieblich und weich, um zu den Gefühlen zu stimmen, welche die, zu sinnlichen Freuden einladenden Tänze der Bajaderen erregen sollen; im Uebergang in das Bachantische sind sie aber wieder voll Ausdruck.

Diese speziellen Bemerkungen reichen hin, den Werth von Catels Bajaderen in einer Uebersicht

zu erkennen zu geben; wir gehen nun auf die einzelnen Musikstücke über, wovon wir jedoch nur jene berühren, die entweder eine besondere Würdigung verdienen, oder an welchen gewisse Eigenheiten einzelne Rügen veranlassen. — Die Ouverture ist bekanntlich eine Sammlung der Hauptzüge des musikalischen Gemäldes. Herr Catel hat dazu die Melodien aus den Tänzen der Maraten und Bajaderen ausgehoben, somit das Bild der beiden Nationen skizzirt, unter welchen die Handlung vorgeht. Wäre nicht die Partie der Lamea, der Heldinn des Stücks, der vorzüglichere Gegenstand, auf welchen die Gemüther vorzubereiten waren, da die genannten Nationen gleichsam nur den Grund vorstellen, auf welchen das strahlende Bild der Hauptfigur hingestellt ist? — Wir wollen keiner Ansicht vorgreifen, und begnügen uns, diese Frage aufgestellt zu haben. — Nicht zu entschuldigen ist der Componist über die Freiheit, mit welcher er bei den betendem Chor im ersten Akt und bei dem Eintritt des Priesters nach dem Trauermarsch im dritten Akt in Mozarts Eigenthum eingegriffen hat. Es gibt wohl zufällige Aehnlichkeiten, auch mag man es ertragen, daß die Behandlung zweier Musikstücke so sympatisirt, daß das leichte Vorschweben des Einen bei dem Entwurfe des Andern zu erkennen ist, aber durchaus zu mißbilligen ist es, wenn dieses zur bloßen Copie wird, und bis auf die Instrumentation ganz seinem Vorbilde gleicht. Herr Catel verbarg diesen Eingriff so wenig, daß auch nicht Einer unter den Zuhörern war, der nicht die stärkste Reminiszenz an Mozart gefühlt hätte. Dieses schmeichelt zwar unserem Nationalstolz aber sehr auf Kosten der Achtung für den Nachahmenden. — Musterhaft durchgeführt ist das große Ensemble, das die letzte Hälfte des zweiten Akts bildet. Es beginnt mit einem kriegerischen Gesang der Maraten, voll Kraft und Feuer; der Wechsel zwischen E-dur und E-moll wirkt sehr vortheilhaft, besonders da mehrentheils der Gesang mit der letzteren Tonart eintritt, und auf solche Art die Klage der mißhandelten Gefangenen ergreifend ausgedrückt ist. Diese Scene, welche mit jener in Cortez (3ten Akt) ganz ähnlich ist, hat Herr

Catel mit aller Simplizität viel schöner als Spontini die Seinige gegeben. Auch ist ihm die folgende Scene, wo die Bajaderen die rauhen Krieger durch Tanz und Gesang erweichen, und bis zur bachantischen Lust verführen, in der Steigerung des Effektes herrlich gelungen. Mit ausgezeichneter Kunst hat er die widerstreiten den Melodien beider Chöre verbunden, und zumungezügelten Lust-Geschrei geführt. — Sehr schön, und ganz des schon im allgemeinen ausgesprochenen Lobes würdig sind nebst der schon angeführten Arie Lameas, ihre beiden Duette mit Demaly, deren sanft fließender Gesang entzücket.

Wenn die Aufführung der Bajaderen von Seite der darstellenden Haupt-Personen gerechtes Lob verdient; wenn man mit Vergnügen gesteht, daß Demoiselle Laucher die Lamea mit bewunderungswürdiger Vollendung gab, indem sie mit ihrem durchdachten, wahren Spiele, mit der Trefflichkeit ihrer Deklamation, und mit der Richtigkeit in der, bei dieser Rolle meist sehr schwierigen Intonation, eine Reinheit und einen Umfang der Stimme verband, wodurch sie uns eine ganz neue Erscheinung ward; wenn ferner gestanden wird, daß Herrn Siboni und Herrn Vogls verdienstlicher Eifer in der Darstellung der Rollen Oemalys und Oliars schöne Resultate gewährte, und auch Herr Saal den Oberpriester untadelhaft gab; so darf man auch gegenseitig keinen Anstand nehmen, zu erklären, daß alle übrigen Rollen mehr oder weniger mittelmäßig gegeben wurden. Am wenigsten hatte Herr Radichi als Ruslan, Aufseher des Harems, befriedigt. Zu seinen geschmacklosen Manieren gesellte sich eine, bei jeder Scene wiederkehrende Unrichtigkeit der Intonation, die alle Nachsicht erschöpfte. Die drei Favoriten, die beiden Demoiselle Bondra und Madame Moreau, glaubten genug gethan zu haben, indem sie ihre Parte präzis — ohne Schatten und Licht — vortrugen. Herr Frühwald war in der kleinen Rolle des Oberrichters an seinem Platze. Die Chöre waren schwach besetzt, besonders jener zu Anfang des zweiten Akts; auch gab das Sopran hie und da Distonirungen zu vernehmen. Der größte

Nachtheil für die Oper lag endlich in dem Mangel des Ballets. Nichts ausdrückende Sprünge einiger Figurantinnen mußten die reizenden Tänze der Bajaderen, und militärische Evolutionen die wilden Tänze der Maraten suppliren. Dadurch wurde besonders die richtig berechnete Wirkung des Ensembles im 2ten Akt um Vieles geschwächt. Das stufenweise Aufsteigen der sanften Freude zum wogenden Bachanal war dabei nur in dem Hindeuten der Musik zu erkennen.

Die Aufnahme dieser Oper war keineswegs so günstig, als sie es, ihrem inneren Werthe nach, ungeachtet ihrer kleinen Mängel, verdient, und als man es nach den vortheilhaften Urtheilen hätte vermuthen sollen, die uns früher aus ihrem Geburtsorte, Paris durch öffentliche Blätter zugekommen sind. Einige Unbilligkeiten des Publikums, die sich auch auf die Würdigung des Verdienstes einzelner Sänger erstreckte, vorausgesetzt, liegt wohl die größte Schuld an der angezeigten mangelhaften Aufführung, zum Theile aber auch an der schon gerügten Inconvenienz des Sujets zu einer tragischen Oper; indem dieses eine sehr komplizirte romantische Handlung enthält, die einer umständlichen Exposition mittelst der Rezitativen bedarf, um über die Motive der einzelnen Handlungsweisen Licht zu verbreiten, eine Bedienung, deren Erfüllung der Wesenheit einer tragischen Oper widerstreitet, welche eine einfache, große Handlung in Anspruch nimmt, wobei die Rezitative sich meist mit dem Ausdruck des Gemüthszustandes der Spielenden zu beschäftigen haben.

Piccini.

(Beschluß.)

Die Revolution brach aus. Der Verlust seiner Besoldung bestimmte Piccini, Frankreich zu verlassen. Im Julius 1791 reiste er nach Neapel zurück, wo er im September ankam, und von dem König mit offenen Armen aufgenommen wurde. Er arbeitete mit neuem Eifer für das Theater San Karlo, und wurde vom Neuen der Liebling des Publikums. So weit ging alles gut, und sein Glück wäre durch nichts unterbrochen worden, wenn er nicht die Unvorsichtigkeit gehabt hätte, revolutionäre Gesinnungen zu äußern, die er in Paris eingesogen hatte. Mißtrauen, Haß, Verfolgung waren die unmittelbaren Folgen davon. Und so lebte er vier Jahre lang einsam, ohne es wagen zu dürfen, seine Wohnung zu verlassen, in Kummer und Elend, die er so wenig verdient hatte, aber mit dem Muth eines Weisen ertrug. Er beschäftigte sich während dieser Zeit mit geistlicher Musik, und komponirte für Kirchen und Klöster, welchen sogar die Original-Partituren geblieben sind, da er die Kopiekosten nicht bestreiten konnte. Die unglückliche Lage, die durch den Verlust seiner Partituren und aller seiner in Frankreich zurückgelassenen Habseligkeiten noch vergrößert wurde, dauerte bis in das Jahr 1798, wo der berühmte Sänger David ihm einen Ruf nach Venedig verschaffte. Der König bewilligte ihm einen Paß nach dieser Stadt, und Piccini benutzte die wiedererhaltene Freiheit, um nach Frankreich zurückzukehren. Gleich am ersten Tag nach seiner Ankunft in Paris begab er sich in die große Oper zu der Preisvertheilung des Conservatoriums, wozu er eingeladen war, und wo er auf die ehrenvollste Art aufgenommen wurde. Seine Freunde dachten nun darauf, die grenzenlos unglückliche Lage des tiefgekränkten Mannes zu verbessern, und wirkten ihm für die erste Einrichtung eine Summe von 1000 Franken und einen Jahrgehalt von 2400 Fr. aus. Allein die Hauptsache war die Wiedereinsetzung in seine Pension von 3000 Fr. bei der großen Oper, welche er durch die für sie komponirten Stücke so wohl verdient hatte, und da er sie jetzt in Frankreich verzehren wollte, so hatte man keinen Vorwand mehr, sie ihm abzuschlagen. Allein auch bei der veränderten Administration herrschte noch die alte Abneigung gegen ihn. Seine besten Opern

wurden von der Liste ausgestrichen, und seine Pension dadurch auf 1000 Fr. herabgesetzt. Eine kleine Vergütung dieses Verlustes war die Anweisung einer freien Wohnung im Hotel d'Angiviller, wo er nun mit einem Theil seiner Familie lebte. Eine reiche Quelle von Freuden für ihn, aber auch eine große Last bei seinem geringen Einkommen. Der Kummer über seine Lage und die Ungewißheit über das Schicksal des, in Neapel zurückgebliebenen Theils seiner Familie, zogen ihm eine Lähmung zu. Nach seiner Genesung entschloß er sich, selbst die nöthigen Schritte zu thun, um die Stelle eines Vorstehers beim Conservatorium, wozu er schon lange vorgeschlagen war, endlich zu erlangen. Er erhielt auch wirklich eine Audienz bei dem ersten Consul der ihn mit Güte empfing, einen Marsch für die Consulargarde von ihm verlangte, und ihm eine Gratifikation bewilligte. Der Minister seiner Seits beeilte sich, die Sache ins Reine zu bringen, und im Jahr 1800 wurde für Piccini unter dem Titel der Nationalerkenntlichkeit eine sechste Vorsteherstelle beim Conservatorium geschaffen. Aber die Gunst kam zu spät. Seine Krankheit hatte sich mit wiederholten Anfällen eingestellt. Als er sich ein wenig besser befand, machte er auf den Rath der Aerzte mit seiner Familie eine Reise nach Passy. Man hoffte die frische Frühlingsluft und die Reize der Natur würden vortheilhaft auf seine Gesundheit wirken, und seine Lebensgeister stärken. Allein die Quelle war versiegt. Ein häusliches Unglück mußte noch hinzukommen, um ihn in einem Augenblick niederzuschlagen, wo er Aufrichtung und Trost so sehr bedurfte. Er beschleunigte und verbitterte seine letzten Stunden. Seine Schwäche nahm mit jedem Tage zu; er unterlag endlich, und nach einer Agonie, bei welcher ihn jedoch das Bewußtseyn und die Stärke seiner Seele nicht verließ, starb er am 7. Mai 1800 im 62. Jahr seines Lebens. Er ward zu Passy beerdigt. Seine Ruhestätte bezeichnet ein schwarzer Marmorstein auf welchen ein Freund, der ihm die letzte Ehre erwies, folgende einfache Schrift setzte:

Ici repose

NICOLAS PICCINI,

Maitre de Chapelle Napolitaine,

célèbre en Italie,

en France,

en Europe,

chèr aux arts et à l'amitié:

né à Bari, dans l'état de Naples an 1728

mort à Passy le 17. Floreal etc.

Er hinterließ eine Wittwe mit sechs Kindern, deren ganzer Reichthum in dem Talent ihres Gatten und Vaters bestand, und denen nichts blieb als sein Nahme. Die Regierung wies ihnen eine Nationalwohnung an. Piccini's Stelle am Conservatorium erhielt der bekannte Componist Mousigny unter der Bedingung, daß die Hälfte der damit verbundenen Besoldung von 1000 Franken der Wittwe verbleiben sollte.

Piccini war nicht groß aber wohlgebaut. Seine Haltung war voll Würde. Er hatte eine angenehme Gesichtsbildung, eine große freie Stirn; in seinen blouen Augen spiegelte sich zu gleicher Zeit die Güte seines Herzens, und die Stärke seines Verstandes, und war er begeistert, so glänzten und leuchteten sie wie die dunkelsten schwarzen Augen. Die Verbindung der Nase mit der Stirne war griechisch, und die Behauptung der Neapolitaner, daß hellenisches Blut in ihren Adern fließe, bewährte sich auch an ihm. Sein Geist war lebhaft, vielumfassend und gebildet. Mit der römischen und italienischen Litteratur hatte er sich in seiner Jugend vertraute Bekanntschaft erworben. Bei seinem Aufenthalt in Frankreich lernte er auch die Klassiker der französischen Nation kennen. Ob er gleich das Italienische sehr rein sprach und schrieb, so zog er doch im Umgang mit Landsleuten den neapolitanischen Dialekt vor, dem, nach seiner Meinung, an Ausdruck, Kühnheit, Bilderreichthum unter allen Sprachen keiner gleich kam. Besonders gern bediente er sich derselben, wenn er erzählte, und dieß geschah dann immer mit einer Lebhaftigkeit, einer Wahrheit des Akzents und des Mienenspiels,

welche die Neapolitaner entzückte, und seine Erzählung sogar denjenigen verständlich machte, welche von dem Dialekte nur das eigentliche Italienische verstanden.

D.

Gretrys Todtenfeyer.

Der beliebte Tonsetzer und musikalische Litterator Gretry, Mitglied des Institutes und der Ehrenlegion ist am 24. September in Montmorency in seinem eigenen, vormahls von J. J. Rousseau bewohnten Hause, die Einsiedelei genannt, in seinem 72. Jahre gestorben.

Am 27. September hatte dessen feyerliches Leichenbegängniß statt. Der sehr zahlreiche Zug, dem sich alle Glieder des Instituts, des Conservatoriums, die dramatischen Schriftsteller ꝛc. mit angeschlossen hatten, verließ um Mittag den Boulevard des Italiens, unter einem von Herrn Gossec komponirten Trauermarsch; er folgte den Boulevards bis zur Straße Montmartre, wo das Peristil des Feydeau-Theaters schwarz ausgeschlagen, und Gretrys Büste aufgestellt war. Hier hielt der Zug still; ein verborgenes Orchester spielte die Arie aus Gretrys Zemire und Azor: Ah! laissez moi la pleurer, und der Schauspieler Gavaudan hielt eine Rede. Nachdem hierauf in der Kirche von St. Roch, in Gegenwart einer großen Volksmenge ein Dies irae von Mozart, und ein De profundis, durch die Künstler von der Oper und dem Conservatorium gesungen worden, setzte die Prozession ihren Weg nach dem Gottesacker fort, wo Herr Mehul im Namen des Instituts, und Herr Bouilly, im Namen der dramatischen Schriftsteller, über dem Grabe Reden hielten. Im Theater der komischen Oper wurde an diesem Abend die obenerwähnte Arie unter den lebhaftesten Beifalls-Bezeugungen gesungen, und auf des Publikums dringendes Begehren, kündigte ein Schauspieler für den folgenden Tag zwei Stücke von Gretry an.

(Eine kleine Biographie des Verstorbenen wird nächstens geliefert.)

Die Tonkunst.

Zweites Fragment.

Was die bezaubernde Muse der Dichtkunst schaffend hervorrief,
Göttliche Wesen, und Helden, und Menschen von höherer Abkunft,
Fühlender Herzen Bewegung, der Leidenschaften Entflammung,
Vielfach gestaltetes Leben, das Spiel der allmächtigen Liebe,
Hohe und starke Affekte im Kampfe mit sich und dem Schicksal,
Mahlerisch zaubert die Bühne das kühnste Gebild vor die Sinne,
Wie es der innere Blick im Geiste nur sah und erdachte.
Aber was reißt so mächtig das Herz in den Strom der Empfindung?
Was durchglühet den Busen mit sympathetischem Feuer,
Füllet die Brust des Beschauers mit Furcht und mit Liebe und Mitleid?
Göttin der Harmonie, dein Werk ist die innige Rührung;
Deiner Gesänge Gewalt durchströmet mit mächtigem Zauber
Tausendfältig die Herzen der freudigschauenden Schaaren.
Denn du lässest den Lippen nur Melodien entquellen.
Bald mit des Mannes Kraft ertönt die erhobene Seele,
Bald entfließet dem Munde die weibliche sanftere Weise;
Bald verschmelzen (o Wunder!) sich kunstvoll mehrere Stimmen:
Dennoch aber verhallt harmonisch der Streit der Gesänge.
Muse der Tonkunst, du entlockest den Tiefen der Seele
Ihre geheimste Bewegung, die Sehnsucht zärtlicher Liebe,
Oder den stillesten Gram und den Kummer unglücklicher Herzen.

Deine Laute verrathen, was Worte schwerlich verkünden,
Was in dem Innersten schweigt, fast selber der Seele verborgen.
Lachet die schöne Natur auf Blumengefilden des Lenzes,
Oder umstürmt die Empörte mit Feuerflamme und Wogen
Ländliche Fluren und Hütten nicht minder, als goldne Paläste;
O wie lieblich umrollen nicht Glucks bezaubernde Töne
Aus der Insel Armidens den süß sich vergessenden Hörer!
Und wie fluthet sie auch so wild zu erhabenem Schrekken,
Eure gewaltige Sprache, o Gluck, Cherubini, Beethoven,
Haydn, Händel, Mozart, und alle Vertraute der Tonkunst,
Wann sie den Aufruhr tönt der Natur und empörter Gemüther!
Jetzo weilet entzückt der Blick auf dem Spiel der Gestalten,
Welche geschmeidig sich winden, und leicht hinschwebend den Boden
Kaum noch berühren, und jetzo sich anzieh'n, jetzo sich fliehen,
Mahlend mit sprechender Treue das Bild des wechselnden Lebens,
Wie es in Lieb' und Verlangen dahinwogt, und die Gemüther,
Warmer Bewegungen voll, einander nähert und zuführt,
Und die Getrennten hinwieder zum holdesten Bündniß vereinet.
Wie verliert sich der Blick des süß bezauberten Hörers!
Innig verschmolzen in Eins durchwallen Ton' und Gestalten,
Ohr und Auge zugleich ergötzend, die luftige Sphäre.
Denn melodisch ertönen die Tänze, und sichtbar bewegen
Sich die harmonischen Weisen, und Eins durchdringet das Andre.
Aber du zürnest mit Recht, der Tonkunst himmlische Muse,
Wenn sich das wilde Getümmel erkühnt von der göttlichen Leier
Töne zum tobenden Taumel und rohen Gesange zu borgen.
Huldreich lächelst du dann, wann im geselligen Kreise

Dir die Geschwister opfern, und lieblich dem Fortepiano
Mozart's Werke begeisternd enthallen oder Clementis,
Oder die Geigen und Bässe von Haydens Laune erklingen;
Wann sich die flötende Stimme der hold aufblühenden Jungfrau
Mischet mit silbernen Lauten des sanft durchrauschten Clavieres,
Oder mit inniger Sprache des Herzens der Jüngling die Saiten
Bald zur schmeichelnden Liebe und bald zum männlichen Ernste,
Heiter und fröhlich erst, und jetzt melancholisch beweget.
Traulicher, freundlicher Abend, geweiht den harmonischen Spielen,
Unter Gesängen verlebt, voll zarten und biedern Sinnes,
O wie versinken in dir so süß die Sorgen des Tages!
Ruhigen Schlummer bereitend, gewährest du sanftes Erwachen.
Herzensbeglückerin, holde Gefährtin des zarteren Sinnes,
Himmlische Freundin des Menschen, ach! gibt es verhärtete Wesen,
Kränklich verstimmte Gemüther, die, dir entfremdet, dich hassen?
Klein ist wahrlich die Zahl, die so selbsteigne Verschuldung
Oder ein hartes Geschick entfernt von der liebenden Göttin.
Denn sie nahet sich nicht, wo menschenfeindliche Lüste
Und der entadelte Sinn die feinen Gefühle verschlangen.
Aber wie tröstend erscheint sie einst dem geheilten Gemüthe,
Und wie erhebt sie mit Kraft die wiedergenesende Herzen;
Wer die Göttin nicht liebt, ist fühllos oder verhärtet,
Oder sich selber entfremdet und feind der tiefern Empfindung.
O den schließe ich nicht als Freund an den glühenden Busen.
Unglückselige zwar sind noch, die ach! zu empfindsam
Fliehen die rührenden Töne, der Leiden bittre Erwecker,
Meiden die süße Musik, zu zarter Empfindungen Quelle,
Dennoch aber im Herzen sie selber, die Himmlische, tragen.

M.

Nro. 43.

Wiener allgemeine muſikaliſche Zeitung.

(Mittwoch den 27. October 1813.)

Vermiſchte Bemerkungen über Muſik.

Der gebildete Menſch begnügt ſich bei dem Genuſſe der Muſik, wie jeder andern ſchönen Kunſt, nicht gern mit dieſem Genuſſe allein. Ungern verſchließt er das Wohlgefallen und die Freude in ſich, welche ihm zu Theil ward. Er ſieht ſich nach mitfühlenden Seelen um, welche das Vergnügen mit ihm theilen und in ſeinen Beifall einſtimmen. Innig wünſcht er ſich Andern über das Schöne, Große, Erhabene, Feierliche, Edle oder Anmuthige mitzutheilen, womit die Muſik ſeinen Geiſt und ſein Herz erfüllte. Gern möchte er Andern, welche die Muſik nicht hören, wenigſtens im Kleinen einen Begriff von ihrem Gehalte geben. Der ſüße Zug der Geſelligkeit iſt es, welcher den Menſchen mächtig bewegt, ſeine tiefſten, ſchönſten, edelſten Gefühle in Begriffe und Worte zu faſſen. Sieht ſich aber auch der Mittheilungstrieb verlaſſen, ſo regt ſich doch im denkenden Kunſtfreunde der Wunſch und das Streben, den fliehenden Genuß, wo möglich, in Bildern, Begriffen und Worten feſtzuhalten, das Eigene der Kunſtfreuden wenigſtens in charakteriſtiſchen Zeichen aufzubewahren, und durch beſtimmte Auffaſſung des genoſſenen Vergnügens ſich ſelbſt über ſeinen Geſchmack an der gehörten Muſik Rechenſchaft zu geben. Aber welche Schwierigkeiten ſetzen ſich dem allen entgegen!

Erſtens gibt es etwas *Unausſprechliches*, über Begriff und Wort Erhabenes, in der Kunſt, welches gerade die höchſte Ergötzung erregt und zur Mittheilung am feurigſten entflammt. Gerade das wahrhaft Geniale, Originelle und Idealiſche, das zu hoher Bewunderung und Wonne hebt, läßt ſich nicht beſchreiben. Alle Mittheilung darüber kann in bloßen Ausrufungen, oder in dem Geſtändniſſe beſtehen, daß man ſich darüber nicht mittheilen könne, daß dieſes unnachahmlich, unvergleichlich, außerordentlich ſey. Schon gut, wenn man ſein Unvermögen einſieht, die Hoheit ſolcher Kunſtwerke würdig zu ſchildern, und ſich nicht zu ſolchen Lobeserhebungen verleiten läßt, welche entweder tief unter der Idee bleiben, oder nach ihrer eigentlichen Bedeutung oft ganz fremde Eigenheiten bezeichnen, die ſich hier gar nicht finden. So unpaſſend hört man bisweilen die Ausdrücke *niedlich*, *hübſch*, *angenehm*, *prächtig* u. dgl. anwenden.

Zweitens iſt unſere Sprache nicht reich, oder doch nicht gekannt und benutzt genug, alle die feinen Züge oder Schattirungen und die mancherlei Beſonderheiten muſikaliſcher Kompoſition ſcharf und treffend zu bezeichnen. Oft muß man zu ſchwachen, oft zu entlehnten, fremdartigen Ausdrücken, oder zu bildlichen Vergleichungen die Zuflucht nehmen. Die letzteren ſind immer die beſten, weil ſie der poetiſchen Stimmung, in welche uns eine Muſik verſetzt hat, zuſagen, und die Einbildungskraft am wenigſten beſchränken.

Drittens mangelt Vielen die Kunſtkenntniß, ohne die es wohl möglich iſt, vom Geiſte der Kunſt ergriffen zu werden, aber nicht, die Mittel zu begreifen, mit welchen der Künſtler ſo viel leiſtete, oder die feine Organiſation ſeines Werks zu verſtehen und nach ihren Wechſelbeziehungen ſich und Andern deutlich zu machen. Es bleibt wahr, daß Künſtler, Genies, gefühl- und geſchmackvolle Menſchen den verwandten Geiſt in ſeinen Darſtellungen um ſo mehr faſſen, be-

greifen und deuten, von seiner Kunstkraft bezaubert und durchdrungen werden, je näher sie ihm verwandt sind. Aber oft fehlt ihnen doch auch die Gewandtheit, die Wirkungen der Kunst deutlich zu erkennen, scharf von andern zu unterscheiden und wörtlich über den Werth des Einzelnen und Ganzen sich auszudrücken.

Da viertens unsere Geschmacksurtheile, und besonders unsere Urtheile über Musik, zuletzt auf Gefühlen beruhen, die meisten Menschen aber diese Gefühle nur in einem dunkeln Bewußtseyn auffassen, viel weniger vermögend sind, auf Gründe ihres Gefühls zurückzugehen, die gemischten von den ungemischten zu unterscheiden, und den oft so zusammengesetzten Eindruck einer Musik in seine Bestandtheile aufzulösen; so muß auch hierinn der Drang, sich über das Eigene einer Composition oder eines musikalischen Vortrages mitzutheilen, viel Hinderniß finden. Einsichtsvolle Kunst- und Sprachkenner vermögen viel, unsere Sprache für dieses Feld anzubauen, und für das, was sich in der Musik mit Worten bezeichnen, wenigstens andeuten läßt, bestimmtere Ausdrücke einzuführen oder zu verbreiten, wodurch wir uns über den musikalischen Genuß einander besser mittheilen und uns selbst Rechenschaft geben können. Bedenkt man übrigens, daß nur eine sehr ausgebreitete Vertraulichkeit mit den mannigfaltigen Produkten der musikalischen Kunst und Virtuosität den Kunstkenner einigermaßen fähig macht, ihren verschiedenen Werth nach den feinsten Abstufungen zu vergleichen und zu richten, daß es immer eine seltene Gabe ist, jeden erfahrenen Effekt der Musik treu im Gedächtnisse aufzubewahren und zur rechten Zeit zurückzurufen: so wird man auch hierinn eine Schwierigkeit der musikalischen Kritik finden. Hierzu kommt noch die schwer zu vermeidende Abhängigkeit unserer jedesmaligen Kunstbeurtheilungen von individuellen Gemüthsstimmungen, Ideenverbindungen, Neigungen und Gesichtspunkten. Daher, dünkt mich, wird dem Kunstrichter bei seinen Aussprüchen besser das bescheidene Ich ziemen, als das (sonst übliche und in sofern absichtlose) Wir, welches von einem ganzen Kunsttribunale oder von dem gesammten Publikum zu kommen Anspruch zu machen scheint. Möchten auch manche unbefangen und offenherzig genug seyn, so würden sie, bei allem Gefühle für die Kunst gestehen, daß nicht Alles, auch in den gepriesensten Werken, ihnen gefallen habe, daß es manches Hergebrachte in der Musik gebe, was man zwar gewohnt sey, aber im Grunde mit Kaltsinn anhöre und gern missen würde; daß es wenigstens auch in den schönsten Tonstücken manche gleichgiltige Parthien gebe, die, wo sie nicht wirklich zu entrathen oder mit eingreifendern zu vertauschen wären, doch nur als Begünstigungen der Mode, als Lückenbüßer, oder höchstens als Schattenparthien anzusehen sind, wie die kleinen untergeordneten Stellen in einem großen historischen Gemälde.

In wiefern es nun in der Musik auch etwas Objektives gibt, das sich durch Aufmerksamkeit festhalten, vom Andern unterscheiden, mit ihm vergleichen, und als bestimmte Quelle eines spezifischen Vergnügens und Wohlgefallens begreifen läßt, in sofern lassen sich wohl auch bezeichnende Worte sowohl für den eigenen Gehalt, die besondere Gattung und Form einer Musik oder eines musikalischen Vortrages, als für die bestimmte Art des daraus fließenden Effekts, auffinden. Nicht minder schwer jedoch, als verdienstlich, würde es seyn, die verschiedenen Charaktere der Musik und der Virtuosität, und die Arten und Grade des musikalischen Genusses, durch Begriffe und Worte möglichst zu bestimmen, und z. B. zu zeigen, was und warum Etwas in der Musik oder im Spiele und Gesange schön, erhaben, feierlich, prächtig, rührend, naiv, lieblich, anmuthig, reich, groß, sinnvoll, heroisch, weich, zärtlich, einfach, kunstvoll, launig, witzig, ernst oder scherzhaft, gefällig oder bizarr, wahr und gehaltvoll, pikant oder schlicht und schmucklos, u. s. w., zu nennen sey.

Das Objektive, Allgemeine und Nothwendige, im Gegensatze gegen das Subjektive, Besondere und Freie in der musikalischen Darstellung glaube ich in der strengen Beobachtung der Gesetze der Harmonie und des sogenannten Kontrapunktes zu finden. Wann nämlich der Komponist sich der gebundenen

Schreibart bedient und die Melodie der Harmonie unterwirft, so daß jene nur aus dieser folgt, und um dieser willen da ist, mithin keine freien unerwarteten Wendungen nimmt; wann die Modulation nur durch die Akkordenfolge der Harmonie bestimmt und in Schranken gehalten wird; wann der kontrapunktische fugirte Styl herrscht; dann waltet in der Musik der ernste Ausdruck des Allgemeinen und Nothwendigen; die reine in sich geschlossene Objektivität im Gegensatze gegen das freie Spiel des Besondern, Zufälligen und Subjektiven, welches der eigentlich lyrischen Musik eigen ist. In der letztern herrscht die Melodie und freie Modulation; die Harmonie aber dient ihr nur zur Unterlage und Unterstützung, oder gleichsam zur Beleuchtung und Schattirung. Manche Componisten strebten vorzüglich nach jener Objektivität, und gleichen den epischen Dichtern, wie etwa Händel, Sebast: Bach, Naumann, besonders in ihren Kirchenstücken. Andere drücken mehr ihre subjektive Individualität aus (z. B. Mozart und Haydn) und gleichen den lyrischen und humoristischen Dichtern. Der strenge, gebundene, kontrapunktische Styl der vielstimmigen Harmonie nämlich scheint mir, seiner Objektivität, der in ihr waltenden Nothwendigkeit und des in ihm liegenden Reichthums wegen, der epischen Poesie verglichen werden zu können. Er bildet in seinen Werken gleichsam eigene musikalische Welten, gibt keine bloße Kopie, keine Schilderung, sondern selbstständige Originale. Dieser Styl eignet sich vorzüglich für den erhabenen Ausdruck, für die Bezeichnung des Ewigen, für Lobgesänge auf die Gottheit, und für Alles, was den Charakter der Selbstständigkeit, Wahrheit, Festigkeit und Beharrlichkeit trägt, und sich über Willkühr und Zufall erhebt.

Die strenge Beobachtung der Gesetze des Kontrapunkts in der antiken Musik gibt ihr mehr Objektivität, macht sie mehr in sich selbst geschlossen und unabhängiger von den Zufälligkeiten des Geschmacks. Der freie Schwung der Melodie bezeichnet dagegen mehr die lyrische Subjektivität und den humoristischen Geist der neuern Tonkünstler, welche andringender zu den gleichzeitigen Zuhörern gleichsam sprechen, und die Bedeutung ihrer Werke im Einzelnen erkannt wissen wollen. Sie schmiegen sich auch mehr den zufälligen individuellen Stimmungen ihrer Zuhörer an, als die antiken Meister, welchen die innere Vollendung und Wahrheit ihrer Darstellung hauptsächlich angelegen war. Daher die Produkte der letztern sich durch Ruhe, Würde und hohe Einfalt auszeichnen.

Die lyrische Gattung der Musik hebt das Individuelle hervor, worinn sich die mannigfaltig-spielenden Empfindungen freier ausdrücken. Hier ist ungebundene Ausbreitung und Abwechslung der Modulation, eine ungehinderte Regsamkeit der Melodie, und der Rhythmus wechselt selbst mit dem Affekt. Dort hingegen (in der sogenannten epischen Gattung) sind Modulation und Melodie immer auf einen Punkt hingelenkt, der in dem Grundthema und in der strengen Folge der Akkorde liegt. Die feste Form, zu welcher sich da Alles konzentrirt, schließt die freiern Bewegungen und Abwechslungen, die Mannigfaltigkeit der Wendungen aus, auf welche die lyrische Composition überwiegend hinführt.

In der vielstimmigen, streng gebundenen, fugirten Schreibart entwickelt sich das Besondere (die Melodie) aus dem Allgemeinen (der Harmonie). Sie löset gleichsam einen Begriff systematisch in seine Elemente auf, und vereinigt sie wieder in das Ganze des Begriffs. Die lyrische Composition aber gibt uns zunächst und zu hervorstechendem Glanze das Besondere (Melodie), und läßt uns aus der Folge, den Abstufungen und Kontrasten des Mannigfaltigen die Bedeutung des Ganzen abnehmen. Die erstere Art der Musik führt ein Thema aus, das sich nach Gesetzen der Harmonie mit Nothwendigkeit entwickelt; die letztere gibt in Modulationen den Stoff, aus welchem sich der Hörer das Thema bildet. Jene stellt die Mannigfaltigkeit in der Einheit, das Besondere im Allgemeinen, die Melodie in der Harmonie dar. Diese aber läßt uns die Einheit im Mannigfaltigen, die Harmonie in der Melodie finden. Denn in mancher Musik bedient sich der Componist

der Melodie hauptsächlich, um Harmonie darzustellen; dieß geschieht durch den vielstimmigen, gebundenen, kontrapunktischen Styl, durch den mathematischen Geist der Musik. Hier soll vermittelst des Besondern das Allgemeine dargestellt werden, aus der Mannigfaltigkeit die Einheit und Nothwendigkeit des Organismus hervorleuchten. Das Zufällige im freien Spiele der Modulation ist hier der ernsten Nothwendigkeit der harmonischen Gesetze unterthan. In der entgegengesetzten Art bedient sich der Componist der Harmonie, bloß um Melodie darzustellen. Hier entwickelt er die Akkorde Consonanten und Dissonanzen vermittelst des Rhythmus und angenehmen, interessanten Kontrastes, und löset sie in Modulattonne auf.

Ein Hauptunterschied des musikalischen Ausdrucks besteht in dem Gegensatze des Männlichen und Weiblichen. Die Musik von männlichem Charakter gleicht der Ode in der Poesie. Ihr Ausdruck ist bewußte Thätigkeit, welche frei einem Gegenstande entgegenkämpft und ihm Widerstand leistet, und entweder in diesem Kampfe erscheint, oder als Siegerinn sich über widerstreitende Kräfte erhebt, oder auch in ungestörter Harmonie mit sich selbst sich zum schönen kräftigen Spiele entwickelt. Die Affekte, welche diese Musik ausdrückt, sind Affekte der rüstigen, wackern, muthigen, fröhlichen Art, welche aus lebhafterm Kraftgefühl entspringen. Die Melodie dieser Musik zeichnet sich durch freies Hervorstreben, kühnen Schwung, Nachdruck und lebhafte Bewegung aus. Ihre Harmonie scheint darum in ungewöhnlicheren Intervallen sich zu bewegen, um den Eindruck zu erhöhen. Die Musik von männlichem Charakter gleicht der bewußten Thätigkeit des Mannes, der idealisch in der Welt wirkt und aus seinem Wirken seine Idee erkannt wissen will. Sie strebt weniger nach Schönheit, als nach Wahrheit und interessanter Bedeutung, und neigt sich mehr zum Erhabenen, als zum Schönen. Sie will interessant und bedeutend seyn. Das ist das Ziel der Energie, von welcher Melodie, Harmonie und Rhythmus in ihr erfüllet sind. Die Compositionen dieser Art sind gewöhnlich mit Grave, Allegro, Allegro Moderato, Agitato, Maestoso, presto u. dgl. bezeichnet.

Der weibliche Charakter der Musik zeichnet sich durch Sanftmuth aus. Das Sanfte ist dem Heftigen entgegengesetzt, und liegt in der natürlichen Mäßigung der Empfindungen und ihres Ausdrucks. Dieser Charakter ist Hingebung aus seiner Empfänglichkeit, zarte Neigung und ruhiger Affekt, im Gegensatze gegen den Widerstand, die Thätigkeit, die heftige Leidenschaft und den stürmischen Affekt, welche die Männlichkeit des musikalischen Ausdrucks auszeichnen. Die weibliche Gattung der Musik gleicht der elegischen Poesie und dem Sonnett. Sie verliert sich im sanften Spiele der Empfindungen. In ihr ist Ausdruck nicht sowohl von Ideen, als von Gefühlen. Sie kündiget keinen Anspruch auf tiefen Eindruck, auf Bewunderung oder Staunen an, sondern scheint sich unwillkührlich mitzutheilen, wie sich das überwältigende Gefühl, sich selbst genügend, aus zartem Busen ergießt. Diese Musik unterscheidet sich auch durch eine gewisse Einfalt, da sie nur die bewußtlose, ungesuchte, unwillkührliche Darstellung der zart fühlenden Natur repräsentirt. In ihr ist nicht der Kunstaufwand, welchen die Erhebung zu Ideen fordert. Sie wirkt weniger auf die Einbildungskraft, als auf das Herz, ist weniger begeisternd als rührend. Die Affekte, welche sie schildert, sind nicht rüstige, harte, sondern weiche, schmelzende. Sie ist weder witzig noch humoristisch; denn hierzu würde kunstreiche Idealität, freier Schwung der Phantasie, kurz eine sich selbst erkennende, frei bestimmte Thätigkeit erfordert, welche an sich der weiblichen Kunst fremd ist. Sie ist dagegen innig und naiv, und schön, wie die Natur in ihren Erscheinungen und Gestalten. Ihre Schönheit zieht durch Klarheit an, ohne glänzend und blendend zu seyn. Ihrem Ausdrucke kommt Reichthum und Fülle, aber an sich keine Erhabenheit zu, weil ihm nicht die Kraft der Ideen, sondern bloß der tiefe Sinn für Gefühle zum Grunde liegt. Sanfte, gemäßigte Bewegung, milder Ton, gefällige, leicht fließende Melodie, ungesuchte Folge der Akkorde, Uebergänge

und Ausweichungen, welche sich ohne kühne Wendungen darbieten, und eine ruhige Gleichmäßigkeit der Modulation, sind Kennzeichen dieser Gattung. Gewöhnlich sind die Stücke, welche der weibliche Charakter mehr oder weniger beseelt, durch Andante, Andantino, Allegretto grazioso, Innocentemente. Adagio, Largo, Larghetto, Siciliano, bezeichnet.

Der männliche und weibliche Charakter sind nicht nothwendig getrennt, sondern vereinigen sich oft in einem und demselben Tonstücke. Nicht nur in einzelnen Parthien bildet dieser verschiedene Ausdruck einen schönen affektvollen Kontrast, sondern auch gleichzeitig kann beides mit bedeutender Wirkung eintreten. Dann behauptet oft die eine Stimme den festen männlichen Charakter, welchem sich in der andern weibliche Anmuth anschmiegt. Oft liegt in der harmonischen Begleitung die männliche Würde, durch welche die zarte Melodie weiblicher Grazie erst schöne Haltung gewinnt.

Darf man Analogien verfolgen, Verwandtschaft oder Einheit des Geistes in den mannigfaltigen Formen, in denen sich das Lebendige ausdrückt, aufsuchen; so kann man auch in der Musik z. B. Abbildungen des Lebens, nach der Verschiedenheit des Geschlechts sowohl, als der Stufen des Alters, annehmen. In den vier Stimmen lebt die Menschheit in den vierrerlei Perio en d.sselben, und die vierstimmige Musik vereinigt sie zum Chore des vielfachen Lebens. Nach dieser Analogie sollte im Sopran kindliche Einfalt und Harmlosigkeit, im Alt des Jünglings blühendes warmes Leben, im Tenor die Energie, das Feuer und der Ernst des Mannes, im Baß aber die Ruhe und Würde des Greisenalters sich vorzüglich ausdrücken. Vielleicht liegt auch in der Natur des Systems der Harmonie, in der regelmäßigen Folge der Akkorde Etwas von dem Ausdrucke dieser Verschiedenheit. Daher die fröhliche Melodie gewöhnlich sich in den Oberstimmen bewegt, die Unterstimmen aber mit Einfachheit und Würde auftreten, und dem üppigen Spiele jugendlicher Kräfte ein Gegengewicht zu geben scheinen. Jemehr unsere Tonkunst nach dem Neuen und Fremden strebte, aus der Subjektivität in Objektivität überging, jemehr die Kunst auch im Künstlichen sich zeigen, zur Bewunderung reizen, Ideen ausdrücken und zum Erhabenen emporführen wollte; desto mehr überschritt sie diese Grenzen der Natur und Analogie, und verwechselte die Stimmen, um jede in ihrem Glanze zu offenbaren; desto üppiger ward das Tonspiel auch in den Unterstimmen, welche sonst nur als Basis die Oberstimmen gleichsam getragen hätten.

Pariser Opernbühne.

Unsere Leser werden sich wohl noch des merkwürdigen Rechtsstreites erinnern, der zwischen Madame Festa, erster Sängerinn im Theater der Kaiserinn, und dessen Musikdirektor, Herrn Spontini, vor einem Jahre geführt worden, und worüber, zwar nicht die nähern Umstände, aber doch das Resultat zur allgemeinen Kenntniß gelangt ist, und in Herrn Spontinis Beseitigung von seinem Dienste, und seiner Verurtheilung zu einer Entschädigung der Mad. Festa mit einer äußerst beträchtlichen Geldsumme bestand. Auch Letztere hat kürzlich, und zwar in der ersten Hälfte des Monats September, die gedachte Bühne verlassen. Sie hat ihre freiwillige Entfernung von derselben sammt der Veranlassung dazu dem Publikum in der Gazette de France selbst angezeigt. Allein die Administratoren dieses Theaters säumten nicht, sich des von ihr Beschuldigten anzunehmen, und die wahre Triebfeder aufzudecken, welche Mad. Festa zu diesem Schritte verleitet habe. In der Ueberzeugung, daß es unsern Lesern willkommen seyn wird, die beiderseitigen Schreiben an den Redakteur der genannten Zeitschrift selbst einzusehen, und die sich daraus von selbst darbietenden interessanten Combinationen zu machen, haben wir keinen Anstand

genommen, selbe hier wörtlich, — ohne Zusätze, dessen sie nicht bedürfen — einzurücken.

An den Herrn Redakteur der Gazette de France.

Paris, den 15. Sept. 1813.

Herr Paer, Musikdirektor im Theater der Kaiserinn, hat von mir verlangt, daß ich in der Oper Griselda die Rolle der Lisette geben soll, eine Rolle, die meinem Range nicht zusteht, welche er jedoch für eine Hauptrolle zu erklären beliebt, obschon sie von allen Componisten und italienischen Sängern nie anders als für untergeordnet erkannt worden ist. Er hat mich dadurch in die traurige Nothwendigkeit versetzt, entweder durch meine Einwilligung in diese Herabsetzung meinen, durch dreizehn Jahre des unermüdeten Eifers und Fleißes erworbenen Künstlerruf zu verlieren, oder diesen zu sichern, indem ich mich einem so ungerechten Verlangen widersetze, und meine Entlassung nehme. Ich habe das Letztere gewählt, weil ich glaube, daß Jeder Künstler, im Gefühle seines Werthes, seine Rechte in allen Lagen und Verhältniß behaupten müsse. Man hat meine geforderte Entlassung angenommen.

Ich halte es für Pflicht, mein Herr, dem Publikum den wahren Beweggrund bekannt zu machen, der mich hierzu bestimmt hat. Herr Paer allein ist Schuld daran. Ich weiß, daß er sich bemüht, die öffentliche Meinung durch falsche Gerüchte zu hintergehen, nach welchen ich für eine eigensinnige Person gelten soll; allein ich habe mich dagegen vorgesehen. Noch bin ich im Besitze seiner in dieser Angelegenheit erhaltenen Briefe, und bin gesonnen, sie mit den Meinigen im Drucke herauszugeben. Nur diejenigen, welche Herr Paer in vorhinein für sich eingenommen hat, werden seinen Aussagen Glauben beimessen, aber nie der unpartheiische, von allem fremden Einflusse freie Mann. Um sich von seinem Verfahren bei der Leitung der Musik im Theater der Kaiserinn zu überzeugen, braucht man nur das Urtheil der dabei angestellten italienischen Sänger einholen. Herr Paer mag immerhin zur Behauptung seines Satzes einwenden, daß ich die Rolle der Lisette schon gegeben habe; was ich aus Gefälligkeit gethan, gibt nicht das Recht, es von mir als Schuldigkeit zu fordern; und mich denjenigen gefällig zu bezeugen, die sich meinen Ruin zum offenbaren Zweck gemacht haben, das hieße, mich selbst opfern wollen.

Was mich am meisten betrübt, da ich meine Entlassung nehme, ist, ein verehrungswürdiges Publikum verlassen zu müssen, das mich mit den Beweisen seiner Gunst überhäuft hat, und dessen Andenken nie in meinem Herzen erlöschen wird.

Ich ersuche Sie, diesem so wohlwollenden Publikum nebst meiner wärmsten Erkenntlichkeit den Inhalt dieses Briefes bekannt zu machen, damit es die Wahrheit erkenne, und mir Gerechtigkeit widerfahren lassen könne.

Genehmigen Sie, mein Herr, meine ausgezeichnete Hochachtung.

Maffei Festa.

An denselben.

Das sehr unziemende Schreiben, welches Madam Festa hier bekannt macht, würde gar keine Antwort verdienen, wenn es nicht bezweckte, den Musikdirektor, welchen S. M der Kaiser selbst unserm Theater beizugeben geruht haben, in den Augen des Publikums zu verschwärzen.

Wer Herrn Paers Betragen gegen Mad. Festa kennt, weiß sehr wohl, mit welcher Mäßigung er jederzeit auf die unzähligen Klatschereien dieser Sängerinn geantwortet hat, welche sich unter den beiden vorigen Administrationen stets wiederholt haben; sie wissen sehr wohl, daß Herr Paer ihr alle Vortheile zugewendet habe, deren Verleihung ihm als Direktor des Hoftheaters und der Musik im Odeon zustand.

Wir begnügen uns, bloß zwei Bemerkungen zu Mad. Festas Brief zu machen.

Sie sagt, sie habe lieber ihre Entlassung nehmen, als ihren Künstlerruf dadurch verlieren wollen, daß sie

die Rolle der Lisette in der Oper Griselda angenommen hätte. Wie kommt es denn, daß sie selben nicht verlor, als sie diese Rolle vor zwei Jahren unter Herrn Spontinis Administration gab? Wie kam es, daß es nicht ihrem Künstlerrufe schadete, die kleine Rolle der Zerline in Don Juan zu übernehmen? —

Man erinnert sich wohl auch noch, daß vor mehreren Jahren, als Mad. Festa die Molinara geben sollte, sie sich in den Journalen beklagte, man wolle sie in einer Rolle auftreten lassen, deren Part ihrer Stimme nicht angemessen sey, und doch ist es allgemein bekannt, daß es die Molinara war, welche ihr den meisten Beifall brachte.

Die Administration ergreift diese Gelegenheit, anzuzeigen, daß sie schon bedacht gewesen ist, den Abgang der Mad. Festa auf die vortheilhafteste Art zu ersetzen. Ein Engagementsantrag ist bereits nach Italien an eine der berühmtesten Virtuosinnen abgeschickt.

Wir haben die Ehre ꝛc.

Die Administratoren des Theaters J. M. der Kaiserinn.

Correspondenz-Nachrichten.

Brünn. Am 9. Oktober wurde der Thurm von Gothenburg gegeben. Von der Aufführung dieser Oper läßt sich wenig Vortheilhaftes berichten. Die Rollenbesetzung war größtentheils übel getroffen, bloß die beiden schwedischen Soldaten Sorbak und Jomes wurden durch die Herren Schikaneder und Wagner gut gegeben, und dadurch die Handlung in einem raschen und richtigen Gange erhalten. Mademoiselle Unzelmann sang als Aureline etwas nachläßig; die Romanze: „Ein Wanderer ꝛc" gefiel. Herr Kesselschmidt als Adelstan, Hr. Metzger als Finström und Hr. Seicher als Blomster, waren nicht an den ihnen angemessenen Plätzen. Die Chöre gingen ziemlich gut, hatten aber den Fehler einer ungleichen Besetzung, so daß bald der Baß bald der Tenor hervorlärmte, ohne daß es die Composition vorgeschrieben hat. Das Orchester that wohl unter der Direktion des Herrn Kapellmeisters Braun seine Schuldigkeit, eine ähnliche Disproportion, wie in den Chören, erzeugte jedoch ähnliche Uebelstände. Aus dem Ganzen ging die Vermuthung hervor, daß man auf das Einstudieren dieser Oper wenig Zeit und Fleiß verwendet haben mochte. Auch das Costüme war nicht zweckmäßig, und mit sparsamem Glanze ausgeführt.

Am 14. Oktober wurde die Schweizerfamilie durch eine veränderte Besetzung der Rollen Richard Bolls und Jakob Friburgs zur neuen Vorstellung. In ersterer Rolle debutirte Herr Blum, welcher sich durch eine volle, gleiche, weitumfassende, angenehme Baßstimme auszeichnet. Er hat seine Rolle gut durchgeführt, und besonders gefiel seine richtige Deklamation und sein ausdrucksvoller Gesang. Der Beifall, den er in dieser Rolle erhielt, war allgemein, und man erkannte seinen Werth, welcher bei seinem ersten Debut als Soliman, in der Oper gleiches Namens, in einem unvortheilhaften Lichte erschien. Herr Anders hat, als Jakob, den reinen Genuß nicht gestört, den Herrn Blums Darstellung gewährte.

Herr Schreinzer ist von hier abgegangen; sein Verlust dürfte in vielen Opern gefühlt werden, wie dieß schon im Soliman der Fall war. Wir vertrauen auf unsere Theater-Direktion, daß uns für ihn bald ein genügender Ersatz werden wird.

Abonnements-Anzeige.

Die von Herrn Schuppanzig, Kammer-Virtuosen Sr. Erzellenz des Herrn Grafen v. Rasoumovsky schon seit mehreren Jahren in zwei Perioden gegebenen Violin-Quartetten werden für den gegenwärtigen Herbst im Laufe des nächsten Monats im Musiksaale des Hotels zum römischen Kaiser abgehalten werden. Der Abonnementspreis für acht Darstellungen ist auf zehn Gulden festgesetzt. Die erste derselben beginnt am 12. Nov. um die gewöhnliche Mittagsstunde.

Die hiesigen Freunde der Tonkunst haben sich bereits selbst von der Vortrefflichkeit der Kammermusiken des Herrn Schuppanzigh so vollkommen überzeugt, daß es für sie wohl keiner Auseinandersetzung der Vorzüge derselben bedarf, wir halten uns jedoch verpflichtet, bei dieser Gelegenheit unsern auswärtigen Lesern einige Details über den kleinen Künstler-Verein zu geben, dessen Bestand unser Stolz ist, und dessen merkwürdige Bekanntschaft bisher jeder fremde Musikliebhaber und Kenner eifrig gesucht hat, und auch in Zukunft nicht außer Acht lassen wird.

Dieser schöne Verein danket seine Entstehung dem hohen Kunstsinne des schon genannten Herrn Grafen, dessen besondere Liebe zum Violin-Quartett die Virtuosen Schuppanzigh, Linke und Weis um sich versammelt hat, um mit ihnen die Meisterwerke aus diesem Fache, und vornehmlich die klassischen Produkte unseres Haydn, Mozart, und Beethoven, ihrem gediegenen Werthe angemessen, auszuführen. Eifrig benützten diese Künstler das günstige Geschick, das sie zu zu einem so würdigen Zwecke verbunden, und die Erreichung desselben mußte, der Verbrüderung ihrer vielseitigen Talente unfehlbar gelingen.

Herr Schuppanzig, dessen ästhetischer Scharfsinn in den Geist jeder Composition vollkommen eindringt, weiß ihre Ausübung, diesem Geiste gemäß, mit bedeutender Kunstfertigkeit und Präzision an der ersten Violin zu leiten. Sein feuriger, geistreicher Vortrag verbreitet das regeste Leben über jedes Tongemälde, und seine kräftigen Schattirungen, im Gegensatze mit den geschmackvoll gewählten und mit Gefühl ausgeführten Nuanzen lassen dessen einzelne Formen in anmuthiger Gestaltung erblicken. Herr Linke, bekanntlich ein vortrefflicher Violonzellist, ist im Quartettspiele ganz in seiner Sphäre, und wird darin gewiß von wenigen seiner Collegen übertroffen. Herr Weis behandelt sein Instrument, die Viola, mit ausnehmender Geschicklichkeit und Delikatesse. Er ist nicht nur ausübender Künstler, sondern selbst Componist. Seine kürzlich verfaßten Quartetten (noch im Manuskript) haben die Aufmerksamkeit aller Kunstverständigen, die ihrer Darstellung beiwohnten, gefesselt, und bezeugten seinem Talent für Composition ermunternde Achtung. Die Stelle des zweiten Violinisten wird bei Uebungen, welche dem allgemeinen Vergnügen der hiesigen Musikfreunde gewidmet sind, seit geraumer Zeit von Herrn Sina versehen, der, gleich seinen Vorgängern in diesem Geschäfte, sich mit gutem Erfolge bestrebt, sein braves Spiel dem der Uebrigen so anzupassen, daß die Einheit der Darstellung auch von dieser immerhin wichtigen Seite sich ungestört erhalte.

Wir fühlen wohl, daß diese schwache Skizze nicht hinreiche, einen vollständigen, umfassenden Begriff von einer Anstalt zu geben, welche sich um die Fortschritte eines ansehnlichen Zweiges der praktischen Musik hoch verdient macht; doch wird man dieses mit der Unmöglichkeit, Gegenstände der Kunst durch Beschreibung anschaulich zu machen, entschuldigen, und wenigstens nicht verkennen, wie sehr wir bedacht sind, auf dem uns zu Gebothe stehenden Wege der Publizität alles dessen zu befördern, was im Gebiete der Tonkünste, zu Folge seines innern Werthes, hierauf gerechte Ansprüche hat.

Nro. 44.

Wiener allgemeine musikalische Zeitung.

(Mittwoch den 3. November 1813.)

Etwas über den dramatischen Gesang.

(Aus dem Italienischen. *)

Wenn die Kunst, die Stimme nach tausend Weisen zu modeln, sie durch alle Stufen der Tonleiter bald in abgestoßenen, bald in verbundenen Tönen, bald mit Kraft, bald mit Zartheit, bald im raschen Fluge, bald im langsamen Schmelze, bald in langen kortrollenden Tonläufen, bald in gekräuselten Cadenzen zu führen, Gesang heißen kann, so hat er noch nie schöner geblüht, als in unsern Tagen.

Versteht man aber durch Gesang die Kunst, die Leidenschaften und Charaktere der Menschen durch Töne so darzustellen, daß man deutlich die Wahrheit des Dargestellten Gegenstandes erkenne, — wie es die Pflicht des dramatischen und jedes andern nachahmenden Gesanges ist; — so mag man es mir verzeihen, wenn ich im Namen der Philosophie und des guten Geschmacks behaupte, daß man den Gesang nie weniger gekannt hat, als eben jetzt; nicht weil es den Singenden an Fähigkeiten fehlt, sondern weil sie davon die schlimmste Anwendung machen.

In der That, wenn die theatralische Nachahmung sich das zweifache Ziel vorsetzt: Aehnlichkeit der Copie mit dem Originale, und Aehnlichkeit der Empfindungen, welche die Copie in uns erweckt, mit jenen, welche das Original in uns hervorbringen würde; wie kann man sagen, daß der dramatische Gesang die Natur nachahme, da hier die Verschiedenheit zwischen dem Originale und der Copie größer ist, als sie zwischen zwei sich ganz ungleichen Originalen seyn könnte? Welche Uebereinstimmung der Darstellung mit dem Dargestellten kann der Zuhörer finden, wenn Themistokles in dem Augenblicke seines Entschlusses, eher zu sterben, als sein Andenken zu entehren, dieses erhabene, ruhige Gefühl durch viertelstundenlange allerliebste Triller und köstliche Cadenzen ausdrücket; oder wenn die schrecklich überraschte Dirce in nimmer endenden chromatischen Läufen versichert, daß ihr die Stimme fehle. — Wenn es die Pflicht des dramatischen Gesanges ist, die Sprache der Leidenschaften im Accente, im Ausdrucke, in den Abstufungen der Stärke oder Schwäche des Tons so täuschend als möglich nachzuahmen, wie kann der heutige Gesang sich rühmen, diese Pflicht zu erfüllen, da er im Vortrage der verschiedensten Gefühle immer die nämlichen melodischen Auswüchse anwendet, welche der musikalische Pöbel Verzierungen nennt? Wenn er in eine klagende Arie dieselben Notengruppen, Aufzüge und Sprünge einmischt, mit welchen er eine schnellbewegte Arie vorträgt? Wenn er im höchsten Grade des Zorns, wo der Sänger sich von der Heftigkeit des Gefühls gleichsam überwältiget zeigen sollte, ganz ruhig durch einen langen Lauf Kanarien und Rothkelchen zum Kampfe herausfordert? Wenn er durch seine Modulationen den Charakter des Tonstücks so verunstaltet, daß in dem Zuhören dort, wo es sich um Traurigkeit oder Haß handelte, Fröhlichkeit und Liebe erweckt werden?

* Le rivoluzioni del teatro musicale, di Steffano Arteaga. T. III. C. XIV.

Wenn er die Worte so zerstücket, daß man nicht mehr eine artikulirte Sprache, sondern bloß ein, durch alle möglichen Tonleitern auf und nieder gejagtes a oder e hört, das eben so gut einem lateinischen oder hebräischen, als einem italienischen oder deutschen Worte angehören könnte? Wenn er sich, ohne Ziel und Maß, in einem Meere von Tönen herumtreibt, während das Orchester auf den Augenblick lauert, wo es ihm erlaubt ist, wieder mitzuwirken, und der Kapellmeister diese Ruhezeit benützt, um wohlbedächtig eine Prise Tabak zu nehmen? Wenn er seine Bestimmung mit den Instrumenten tauscht, und thörichterweise diese nachzuahmen strebt, statt daß sie ihn nachahmen sollten? — Wie würde Juvenal, wenn er diese seltsamen Verirrungen des menschlichen Verstandes erlebt hätte, ausgerufen haben: Quis tam ferreus ut teneat se?!

Und doch (so höre ich mehr als Einen mir entgegnen) sind Ihre Lästerungen des heutigen Gesanges eitle Streiche in die Luft: denn, dieser Gesang mag nun die Natur nachahmen oder nicht, er mag dem Sinne des Gedichtes entsprechen oder nicht, er gefällt doch allgemein, und jene Arien, welche auf die Weise vorgetragen werden, gegen welche Sie so sehr in Eifer gerathen, sind gerade diejenigen welche den meisten Beifall erhalten, und unaufhörlich der Gegenstand der Bewunderung des Publikums sind. Sie müssen uns daher entweder zugeben, daß die Ohren des Publikums im Fache der Musik nicht als Richter gelten können — was ein Paradoxon wäre — oder daß ihre geträumte Uebereinstimmung der Darstellung mit dem Dargestellten für die Erreichung des Effekts gar nicht nöthig sey.

Dieser allgemeine, aber armselige Beschluß, von der Unwissenheit als Grundsatz aufgestellt, von dem Vorurtheile unterstützt, wäre völlig geeignet, die Ausrottung aller schönen Künste zu bewirken. Wann — antworte ich diesen Gönnern des Unverstandes — wann hat man jemals das Publikum als kompetenten Richter über den guten Geschmack in Werken der schönen Künste und Wissenschaften aufgestellt? Von welcher höchsten Entscheidung, von welchem Tribunale ist eine, unsere reinsten,

köstlichsten Vergnügungen so sehr zerstörende Autorität ausgegangen? Das Publikum kann allerdings sein eigenes Gefühl beurtheilen, und an einer Sache mehr Gefallen finden, als an der andern; Niemand wird ihm dieses Recht bestreiten können; aber es wird und kann niemals ein geltender Beurtheiler des Schönen seyn, welches diesen Namen nicht verdient, wenn es was immer für ein Vergnügen hervorbringt, sondern nur dann, wenn es ein vernünftiges, aus Beobachtung und Ueberlegung entsprungenes Vergnügen gewährt. Was diejenigen, welchen es an den hinlänglichen Kenntnissen mangelt, für den neuern Gesang einnimmt, ist bloß eine Reihe materieller, so zu sagen, mechanischer Empfindungen, welche von der, jedem harmonischen Tone eigenen Melodie, folglich eben so gut von den Gurgeleien der Nachtigall als von der Stimme des Sängers, erzeugt werden. Wer mit diesem Vergnügen zufrieden ist, und deßwegen allein das Theater besucht, der halte sich immer an die Urtheile des Pöbels: doch — überirdische Schönheit der Tonkunst! und du, Tochter des Himmels, Nachahmung! ich nahe mich euerm Altare nicht mit so niedrigen Gesinnungen. Wenn ich in den Opernsaal trete, um euch ein Opfer meiner Anbethung darzubringen, trage ich den edeln Stolz mit mir, ein vernünftiger Mensch zu seyn, und den Wunsch, selbst in meinen Vergnügungen die Vorzüge meiner Natur zu behaupten. Ich verlange von euch fürs Erste, daß ihr durch Uebertragung der Wahrheit in die Täuschung mich angenehm hintergeht; daß ihr diesen schönen Betrug auf den höchst möglichen Grad bringt, so daß ich, ein zweiter Aeneas, Kreusens Schatten zu umarmen fliege, in der Meinung, sie selbst vor mir zu sehen. Ihr hingegen, dürft dann von mir fordern, daß, wenn auch die Täuschung schon verschwunden ist, ich noch in der Erinnerung mich des Vergnügens freue, getäuscht worden zu seyn; daß ich die Zauberkunst jener Töne bewundere, welche diese bewirken konnten; daß ich den Mitteln nachsuche, welche jenen süßen Wahn in mir hervorbrachten, und daß ich, gleich Milton's Adam, nachdem ihn das schöne Bild seiner noch unbekannten

künftigen Gefährtinn im Traume entzückte, dann erwacht die Reize des Originals mit jenen des Traumbildes einzeln vergleiche.

Richter des Schönen ist daher nur derjenige, der mit einem richtigen, schnellen Takte der Seele ein kräftiges Denkvermögen vereinigt, der mit einem Blicke die feinen und vielfachen gegenseitigen Beziehungen der Gegenstände des Geschmacks aufzufassen, aus sichern Grundsätzen rasch eine Reihe zuverläßiger Folgerungen zu ziehen weiß; mit einem Worte, der einen aufgeklärten Geist und ein gefühlvolles Herz mit in das Theater bringt. Fehlt auch nur eine dieser Gaben, so ist es eben so unmöglich, über Dinge des Geschmacks zu richten, als es einem Blindgebornen seyn würde, die Farben zu beurtheilen.

Wie aber kann man so viele und so schwer zu erlangende Eigenschaften von einem, meistens wenig unterrichteten Publikum erwarten, das fast immer mit Anderer Augen sieht, mit Anderer Ohren hört, und nach fremden Gefühlen urtheilt? Wie kann man sie von Zuhörern hoffen, die zu dramatischen Darstellungen mit demselben Geiste gehen, als sie in ein Kaffeehaus, in eine Spielgesellschaft, oder auf einen Ball gehen würden, das heißt: um zwei oder drei Stunden in ganz anderer Absicht hinzubringen, als in der, ihren Kopf mit Ideen, ihr Herz mit Gefühlen zu bereichern? Wie kann man sie einer Versammlung von Menschen zutrauen, die nur allzuoft das Schlechte beklatscht und das Gute übersieht?

Man wird sagen, daß diese Schilderung nur den Pöbel treffe, auf das gebildete Publikum aber, welches meistens die Oper besucht, nicht anzuwenden sey. Allein, auf die Gefahr, für einen Quacker aus Pensylvanien gehalten zu werden, wage ich es immerhin, zu behaupten, daß, wenn es sich darum handelt, über das Schöne in den darstellenden Künsten zu urtheilen, jenes sogenannte gebildete Publikum wenig, oder gar nicht vom Pöbel zu unterscheiden sey. Ja, Pöbel nenne ich, in Dingen des Geistes und des Geschmacks, jene reizenden Damen und glänzenden Herren, deren wichtigste Beschäftigung Liebesintriguen, Putz, Spiel und Lästerung sind, und denen diese Beschäftigung nicht die nöthige Zeit läßt, sich Kenntnisse zu verschaffen, welche sie dazu berechtigen könnten, über Alles — nach ihrer Gewohnheit — frischweg abzusprechen. Pöbel nenne ich, in musikalischen Dingen, jene Gattung finsterer Gelehrten, welche allen Gegenständen den Stempel ihres eigenen Charakters aufdrücken, und die — mehr geeignet, den Saturnus, als unsere Erde, zu bewohnen — die literarische Gravität zu verletzen glauben würden, wenn sie den Grazien erlaubten, mit zauberischer Hand eine von den vielen Falten ihrer Stirne auszuglätten. Pöbel nenne ich die ganze Zahl der Zuhörer, welche, von der Natur mit fehlerhaften Gehörwerkzeugen versehen, Glück und Mazzoni auf der nämlichen Schale wiegen. Nehmen wir nun noch jene Heuchler, welche bloß deßhalb Geschmack an der Musik affektiren, weil sie glauben, daß das zum guten Tone gehöre; jene, welche, vom Partheigeiste ergriffen, nicht dem, was gut ist, sondern dem, was sie in Schutz zu nehmen beschlossen haben, ihren Beifall schenken; jene, welche für eine einzelne Gattung, für einen bestimmten Styl eingenommen, alles verachten, was nicht mit diesem übereinstimmt: und wir werden finden, daß am Ende jenes gebildete Publikum auf eine sehr kleine Zahl von Zuhörern zusammenschmilzt, die wirklich im Stande sind, ein richtiges und partheiloses Urtheil zu fällen *); diese aber, weit entfernt, die herrschenden Mißbräuche mit ihrem Beifalle zu unterstützen, sind vielmehr meiner Meinung, beklagen laut die Abnahme des guten Gesanges, und verwünschen jene Sänger und Componisten, die sie befördert haben.

*) Was hier in Bezug auf das Urtheil über dramatischen Gesang gesagt wird, läßt sich füglich auch auf das Urtheil über dramatische Composition anwenden.

Rezensionen neuer Musikalien.

XXXIV Canzonette o Romanzi, messe in Musica dai più celebri Maestri e Dilettanti in Vienna, composti e dedicati a S. A. I. l'Arciduca Rodolfo etc. etc., dal suo più umile e somesso servitore Antoni.

Der Dichter Antoni übergibt den Freunden des Gesanges, mit den, von 20 verschiedenen hiesigen Componisten und Dilettanten auf seine sechs Romanzen (il passegio, ii sogno, il nome indovinato, la partenza. la lontananza, il ritorno) gesetzten 34 Melodien eine bei weitem gehaltvollere Sammlung, als jene war, welche vor mehrern Jahren ein wohl bemittelter Kunstfreund mit nicht geringen Kosten veranstaltet, und hier in der Kunsthandlung des T. Mollo herausgegeben hat. In die erstaunliche Menge von mehr als hundert Compositionen zu dem bekannten Texte: In questa tomba oscura, hatten sich nämlich sehr viele Machwerke unberufener Laien in der Setzkunst eingeschlichen, welche den Gaumen des Kenners gar nicht ansprechen wollten, und doch mit den wenigen guten, ihren Meister lobenden Werken verdauet werden mußten. Hiervon ist die hier zu prüfende Sammlung des Hrn. Antoni zwar auch nicht frei, weil er es mit der auf dem Titel derselben angekündigten Celebrität aller Mitarbeiter eben nicht strenge genommen hat; doch ist die Zahl der mittelmäßigen Compositionen, deren Bekanntmachung man dem Herausgeber allenfalls erlassen hätte, verhältnißmäßig gering, und wird von dem Bessern, mitunter auch Vortrefflichen, überwogen, wie es aus der nachfolgenden detaillirten Beurtheilung der Werke jedes einzelnen Componisten, in alphabetischer Rangordnung, hervorgeht.

Sig. Aloisi (S. 50) hat ganz und gar vergessen, daß ihn Hr Antoni ersucht hat, auf das Gedicht il rtiorno eine Canzonette zu komponiren; er schrieb statt dieser eine fragmentirte aria di bravura, genau in dem Style, wie man sie schon tausendmal bis zum Ueberdrusse gehöret hat. Das Maestoso, der erste Theil, ist noch so ziemlich etwas Ganzes; das folgende Allegro ist dagegen nichts als ein Anfang und ein Ende, welches ohne Mittelsatz ganz possirlich läßt. Um es ja an keinem Hauptbestandtheile einer köstlichen Bravourarie fehlen zu lassen, hat endlich der Componist sein Gefühl auf dem letzten Worte jeder Strophe in Rouladen ergossen. Hr. Aloisi mag Talent besitzen, große italienische Opern zu schreiben, aber Canzonetten zu dichten, ist offenbar nicht seine Sache.

Sig. Bevilaqua. — Il passegio. (S. 8.) Ist ganz unbedeutend im Gesange, und die beigefügte Guitarre-Begleitung leeres Geklimper. Ueberdieß findet sich gleich Anfangs im Ritornel ein grober Fehler gegen den Rhythmus. — Il ritorno (S. 48). Begleitung mit Pianoforte oder Guitarre. Ist besser gerathen, uud wird besonders in Ansehung des guten Gesanges bei geschmackvollem Vortrage gefallen.

Sig. Brambilla. — La lontananza (S. 44) Hat einen schönen, ausdrucksvollen Gesang, der dem Sinne des Gedichtes ganz entspricht; auch das Akkompagnement ist gefällig und zweckmäßig.

Sig. Bridi. — Il sogno (S. 18). Rezensent glaubt behaupten zu dürfen, daß diese Composition für ein Muster zu halten sey, wie man eine Canzonette nicht machen soll. Zu Anfang glaubt man in der Singstimme einen Vesperpsalm statt einer artigen Romanze zu vernehmen; und wie sonderbar kontrastirt dieser psalmmäßige Eingang mit Hrn. Bridi's Behandlung der Stelle: Mi pareva di veder. Ob ferner Hr. Bridi die Modulation aus A-minor in E-dur (beim ersten Schlusse) aus den Grundsätzen der Setzkunst zu rechtfertigen im Etande sey, muß Rezensent sehr bezweifeln.

Sig. Dragonetti. — Il sogno (S. 20), il nome indovinato (S. 22), il ritorno (S. 52). In allen diesen Romanzen hat der eben genannte Componist den Text richtig aufgefaßt, und mit Einsicht behandelt. Der Gesang ist durchaus schön und leicht fließend. Was das Akkompagnement belangt, so läßt dieses bei erstierer Re-

manze schließen, daß Hr. Dragonetti sich einen etwas unruhigen Traum vorgestellt habe; im Ritornell der Zweiten ist abermals ein rhythmischer Fehler, wobei Rez eben so wenig, als bei dem schon Angezeigten des Herrn Bevilaqua die Ansicht errathen kann, welche diese beiden Herren von strenger Rhythmik haben mögen.

Sig. Gelinek. — Il passagio (S. 4), la partenza (S. 31). Gemeine Fabrikswaare, wie sie ein routinirter Clavier-Componist ohne Mühe zu Dutzenden verfertigen kann. In Letzterer flimmert noch etwas Geist, Erstere ist reines, klares Wasser.

Sig. Giuliani. — Il sogno (S. 10). Hat einen guten Gesang, der von der Guitarre oder dem Pianoforte angemessen begleitet wird; ist übrigens nicht von besonderer Auszeichnung.

Sig. Gyrowetz. — Il nome indovinato (S. 23), la partenza (S. 35). In beiden Stücken hat der Componist die längst anerkannte Vortrefflichkeit seiner Deklamation neuerdings bewährt. Die reizenden Melodien athmen das wärmste Gefühl des italienischen Sängers.

Sig. Himmel. — Il sogno (S. 19), la partenza (S. 32). Ersteres hat einen schönen natürlichen Gesang, doch ist uns bei weitem Besseres aus diesem Fache von diesem Meister bekannt; das Zweite behauptet einen entschiedenen Vorzug, und ist seines Verfassers ganz würdig.

Sig. Kozeluch. — La partenza (S. 30). Ein regelmäßig schön gehaltenes Agitato; eine Zierde dieses Werkes.

Sig. Br. Kruft. — La lontananza (S. 40). Ein nicht minder gehaltvolles Stück, das zu den vorzüglichsten der Sammlung gehört. In vorletztem Takte der zweiten Zeile scheint das h auf il core in petto c seyn zu müssen; auch liegt in den 4 Noten cis, h, a, g | fis über pace più nicht der vorkommende große Sextakkord auf e, sondern der Septakkord auf a zum Grunde, daher der Rezensent liebes eis, e, d, cis | h gesetzt hätte.

Sig. Leidersdorf. — Il ritorno (S. 45). Hat einen ganz guten Gesang, sonst aber keinen besondern Gehalt.

Sig. Liverati. — Il passegio (S. 6); la lontananza (S. 39). Beide Stücke entsprechen den Forderungen, zu welchen der Ruf eines so geschickten Singmeisters berechtigt. Nur bei Letzterem ist Rezensent mit dem Uebergange ins Majore bei den Worten: Il mio destin spietato quando si cangerà! nicht einverstanden.

Sig. Moscheles. — Il sogno (S. 16). Gehört zu den besseren Compositionen dieser Sammlung.

Sig. Salieri. — La lontananza (S. 38). Auch in dieser Kleinigkeit ist der große Meister der Vokal-Composition nicht zu verkennen. Mit den einfachsten Mitteln hat er den vorgesetzten Zweck dieser Canzonette erreicht; sein herrlicher Gesang bewegt das Gemüth im Innersten, und zartes Mitleid ergreift den Zuhörer bei den sehnenden Klagen des Sängers. — Bei dem Worte spietato scheint ein Stichfehler im Akkompegnement obzuwalten, und dieses dürfte bei den Noten cis und c so zu berichtigen seyn, daß auf cis der vollkommene A-dur-Akkord und auf c der Quintsexten-Akkord von fis zu stehen kommt.

Sig. Sechter. — La lontananza (S. 42), Il ritorno (S. 47). Eines ist so unbedeutend als das Andere. Es zeigt von einer argen Armuth der Ideen, daß bei letzterer Canzonette im Vor- und Nachsatze immer dieselbe Figur zweimal wiederholt wird.

Sig. Siboni hat sich der Composition aller sechs Romanzen (S. 2, 12, 12; 34, 43 und 53) unterzogen; sie bewähren ganz den vortrefflichen, studirten Sänger wofür Hr. Siboni allgemein erkannt wird. In der Romanze il nome indovinato wünschte Rezensent auf den Worten appagar non si potra einen bessern Schluß für den ersten Satz; der Componist hat vergessen, daß man eine Cadenz auf der Dominante mit der kleinen Septime und nicht auf der Tonika mit einem perfekten Akkord bewerkstelliget. Auch ist bei ridirlo

das d, da es im Akkompagnement nicht enthalten ist, und auch nicht zur Harmonie zu gehören scheint, sehr schwer zu intoniren. Ueberhaupt gab Hr. Siboni in der Reinheit des Satzes hier und da Blößen, die jedoch durch schönen Gesang, richtige Deklamation und den vollkommensten Rhythmus gedeckt werden.

Sig. Terziani. — Il nome indovinato (S. 26), la partenza (S. 36). Ersteres Stück hat einen ziemlich guten Gesang, dessen geringstes Verdienst aber Originalität ist. Bei ma se dico: la più bella ist die Reminiszenz an eine cherubinische Stelle ganz auffallend. In Letzterem ist der Gesang ansprechender und auch das Ganze besser gehalten. Nur hätte Rezensent gewünscht, der vierstimmige Satz wäre durchaus beibehalten worden; de Stellen il dì per mesinistro, und perchè costringermi würden dann viel besser lauten.

Sig. Giuseppe Weigl. — Il sogno (S. 14). Hat außer einem untadelhaft-fortschreitenden, angenehmen Gesang eben nichts Hervorragendes, das seinen Meister charakterisirte.

Sig. Vogl. — Il nome indovinato (S. 27). Ist ein artiges, liebes Stückchen in Gyrowetzens Geschmack ausgeführt. Rez. hätte bloß gewünscht, den Satz: Voi vorreste il nome amato risaper dell' Idol mio nicht in der Mitte abgebrochen zu finden, da weder diese noch irgend eine der folgenden Strophen eine solche mangelhafte Deklamation verlangt.

Rezensent bekennt, daß er es nicht wage, zu bestimmen, welche von allen hier angeführten Compositionen für die vorzüglichste zu erkennen sey; unter den Gerühmten ragt bald diese bald jene durch irgend eine schätzenswerthe Eigenthümlichkeit hervor, und doch wird der treffliche Gesang einer Jeden, welcher den hier und da fast zu einfachen Satz übersehen läßt, mit gleichem Vergnügen gehört.

Schließlich darf Rezensent es nicht unterlassen, Hrn. Antonis schöne Dichtungen zu preisen, welche bei allem innern Werthe sich noch insbesondere durch die seltene Eigenschaft auszeichnen, daß in den Stanzen die vollkommenste Uebereinstimmung herrscht, und hiernach die einmal angenommene Melodie durchaus, ohne die geringste Aenderung, beibehalten werden kann, welchen Vortheil die Liederkomponisten oft bei den besten Gedichten entbehren.

Die Auflage, auf Kosten des Herausgebers veranstaltet, ist schön und bis auf Kleinigkeiten korrekt.

R. —

K. K. Hofopernbühne.

Das allgemeine Wohlgefallen, welches Paisiellos Musik zur Oper König Theodor bei dem hiesigen Publikum fand, als diese vor einiger Zeit im Theater an der Wien zum erstenmal gegeben wurde, und der zahlreiche Besuch dieses Theaters bei jeder wiederholten Vorstellung derselben *) mögen die Administration der k. k. Hofopernbühne veranlaßt haben, einen gleich glücklichen Versuch mit einer andern komischen Oper von Paisiello zu machen; und sie wählten dazu den Barbier von Sevilla, der sich in früherer Zeit einer nicht geringern Beliebtheit als die zuerst genannte Oper erfreuet hat. Allein der Erfolg entsprach ganz und gar nicht den gehegten Hoffnungen; die erste Vorstellung (am 29. Oktober) hat bei einem sehr mäßig gefüllten Hause statt gefunden, und bei der folgenden war dieses noch weniger besucht. Die Erklärung dieses anscheinlich räthselhaften Unfalls ist leicht zu geben. Der Geschmack des Publikums hat sich in den letzten Dezennien allmälig zu dem Grade veredelt, daß es die italienische Opera buffa, in ihrer hergebrachten Form, schon ganz ungenießbar findet, und es gar nicht mehr begreift, wie man an dem, bei allen derlei Opern gleichen Sujet, dessen ganze Handlung, wie in den Pantomimen, in den Prellereien eines in seine Mündel ver-

*) Dieser Umstand ist wohl der sprechendste Beweis für die Wahrheit unserer über diese Oper aufgestellten Ansicht, welche Einzelne durchaus nicht billigen wollten.

liebten Vormundes besteht, Gefallen finden, wie ein wohlkonditionirtes Ohr die parlanten Rezitative col basso, bei so wässerigem Inhalte, auch nur ertragen könne. Daß Paisiello ein solches Sujet seiner Bearbeitung gewürdigt, und sich auch dem musikalischen Ungeschmacke in der Behandlung des Dialogs unterzogen hat, liegt klar darin, daß er für eine Nation schrieb, die Beides gerade so haben wollte, und es wohl auch jetzt noch nicht anders haben will. Soll demnach der Genuß einer derlei Composition auch für ein deutsches Ohr wünschenswerth seyn, wie er es in der That, in Rücksicht der Schönheiten des komischen Styles in der Musik, ist; so muß, wenn auch im Wesentlichen der Handlung nichts geändert werden kann, doch der Dialog verbessert, in unsere Nationalsprache übersetzt, und, wie es sich hieraus von selbst versteht, dessen rezitativischer Vortrag gänzlich beseitiget werden. Diese dankenswerthe Vorsicht hat die Direktion des Theaters an der Wien weislich gebraucht, als sie den König Theodor auf jene Bühne brachte, und man übersah willig die dann noch übrig gebliebenen wenigen veralteten Formen, und hielt sich ganz an das Wesentliche der Kunst, das, unwandelbar, wie die Grundgesetze des Schönen, den gebildeten Geschmack jederzeit anspricht. Die Außerachtlassung eben dieser Vorsicht hat nun größtentheils dem Barbier von Sevilla das schon erwähnte, mißliche Loos bereitet, obschon auch einige Mängel in der Ausführung das Ihrige dazu beitrugen.

Eine Exposition des Inhalts dieser Oper ist wohl, nach dem gegebenen allgemeinen Programm, um so weniger nothwendig, als das Sujet aus Duports Ballet gleiches Namens denjenigen gewiß bekannt ist, welche sich des Details der Oper aus früherer Zeit nicht mehr erinnern sollten. Wir beschränken also unsern kritischen Bericht bloß auf die Aufführung, von der wir im Allgemeinen anzeigen, daß sie zum Theile mittelmäßig und darüber, zum Theile aber wieder vortrefflich war. Demoiselle Therese Sessi hat noch in keiner Rolle weniger Genüge geleistet, als hier in jener der Rosina, welches um so mehr befremdete, als man zu glauben berechtigt war, daß ihr Gesang und ihr Spiel für dieses Fach am meisten geeignet seyn würde. Allein dieses war ganz maschinenmäßig, und der Vortrag nachläßig, mehrmals sehr unrichtig, und die meisten Verzierungen, worauf es in diesem Musikgenre hauptsächlich ankommt, so einförmig und von der abgenützten Sorte, daß diese Hauptrolle alles Interesse verlor. Herrn Vogl war die Rolle des Figaro nicht angemessen; nur der Mangel an einer passenden Besetzung mag ihn genöthigt haben, sich in einer, seiner Individualität fremden Sphäre zu zeigen. Obschon er sich keines direkten Tadels schuldig machte; so gab es doch immer ein gewisses Etwas, das die gänzliche Befriedigung verhinderte. Herr Siboni gab den Conte Almaviva unübertrefflich: seine Vertrautheit mit Charakteren dieser Art aus der frühern Epoche seiner Künstlerlaufbahn gewährte das gefälligste Resultat. Er zeigte Vielgestaltigkeit gleich einem Schauspieler vom ersten Range. Sein Vortrag war dem Geiste der Composition ganz entsprechend. Dasselbe gilt auch von Hrn Bassi als Vormund Bartolo. Beide haben an dem Beifalle, den mehrere Szenen des zweiten Akts erhielten, den größten Antheil. Hrn. Verris Beitrag zu den komischen Momenten war bedeutender, als es die kleine Rolle des Basilio mit sich bringt.

Pariser-Opernbühne.

Ueber die neueste, zu Paris aufgeführte komische Oper: Der Schmied von Bassora, wird in den von daher kommenden Journalen wenig Vortheilhaftes berichtet; wir liefern davon nachstehenden Auszug:

Der Stoff dieser Oper ist aus Hrn. Sarrazins Erzählung, welche den Titel führt: Les parens de circonstance, ganz entlehnt. Der Dichter hat mit diesem Werke ein Muster aufgestellt, wie man einen wenig

unterhaltenden Roman in eine recht langweilige Oper umgestalten müsse. Mit den komischen Abentheuern eines Arun al Raschid zu Bagdad sind die des Kaliphen Ismael in Bassora gar nicht zu vergleichen. Die Verheirathung eines armseligen Handwerker an die ihm vorenthaltene Geliebte ist das ganze Werk, wozu ihm seine nächtlichen Streifzüge Anlaß geben.

Rustaf, ein Schmied zu Bassora, verweigert die Hand seiner Tochter Korinne dem Nachbar und Zunftgenossen Kadib wegen dessen zweifelhafter Abkunft, und gibt, von Eigennutz und Ehrsucht eingenommen, dem alten Aga Mahmud den Vorzug. Bei einer heimlichen Zusammenkunft mit Korinnen von Rustah und Mahmud überrascht, wird Kadib von dem, seine Gewalt mißbrauchenden Aga verurtheilt, die Stadt binnen 24 Stunden zu meiden, wenn er die Ungewißheit seiner Abkunft nicht durch Personen beseitigt, welche ihre Verwandtschaft mit ihm bekennen.

Trostlos wandert Kadib durch die Straßen von Bassora, wo ihm der Kaliphe Ismael begegnet, dem er als einem Unbekannten, der Theil an seinem Schicksale nimmt, das ihn getroffene Loos bekannt macht. Dieser verspricht ihm Hülfe. Am nächsten Morgen wird Kadib zum Visir ausgerufen, und sogleich erscheint ein Paar Höflinge, die sich rühmen, mit ihm verwandt zu seyn. Kadib will es nicht bezweifeln, fordert aber dem zu Folge sogleich eine beträchtliche Geldsumme, von der er vorgibt, daß sie ihre Vorältern den Seinigen einst unrechtmäßig entzogen hätten. Sie eilen, seine Wünsche zu erfüllen, da sie seine Gunst nicht zu theuer erkaufen zu können glauben. Auch Korinne erscheint vor dem neuen Visir, den sie nicht erkennt, um Schutz für ihren Geliebten zu erflehen. Rustah wird herbeigerufen; ihm ist das Glück seines Nachbars nicht unbekannt, zitternd erwartet er dessen Rache; seine Furcht geht aber in die lebhafteste Freude über, da er vernimmt, daß der Visir sich herablasse, sein Eidam zu werden. Auch die vorgeblichen Vettern haben die verlongte Summe gebracht, Kadib ist am Gipfel seines Glücks. Da verkündet ein Firman des Kaliphen die Wiedereinsetzung des vorigen Visirs, und die Verweisung Kadibs zu seinem verlassenen Gewerbe; doch bleibt ihm durch einen weitern Ausspruch des Kaliphen die schlau erworbene Geldsumme, und der Besitz Korinnens. Er tritt also froh aus dem nie gewünschten Glanze in die vorige Dunkelheit zurück.

Aus diesem Stoffe hat nun, wie gesagt, der Dichter ein Opernsujet zusammengestoppelt, an welchem jede Kritik scheitert. Die komische Kraft des Stücks dürfte höchstens in gemeinen, oft sehr ungesitteten Späßen liegen, die ohne Erröthen nicht nachgesprochen werden können. Bei den Gesangstücken hat es das Ansehen, als hätte sich's der ungenannte Verfasser zum Zwecke gemacht, eine Sammlung antilyrischer Texte zu geben.

Die Musik ist der erste dramatische Versuch eines jungen Componisten, Hrn. Friedrich Kreube, der aus zerstreuten Werken und einer großen Zahl gefälliger Lieder vortheilhaft bekannt ist. Man muß ihn bedauern, daß ihn die Bearbeitung eines so schlechten Textes getroffen. Ein Componist hat hier selten das Recht, sein erstes Operngedicht selbst zu wählen, und auch in der eigenen Wahl findet er sich nur zu oft getäuscht. Die Musik dieser Oper enthält einzelne, lobenswerthe Stücke. In der Ouverture gefielen einige affektvolle Contraste; auch ein Chor voll Geist und Wärme, dann das Terzett, mit welchem der erste Akt schließt, verdienen eine ehrenvolle Erwähnung. Im zweiten Akt ist weiter nichts Auszeichnendes, als ein artiges Liedchen, und eine schöne Romanze, die jedoch vermög ihrem zu künstlichen Gesange dem Charakter einer Romanze nicht getreu ist. — Man hat dem debutirenden Componisten lebhaften Beifall bezeugt; das Ganze gefiel jedoch wenig obschon es mit Pracht in die Szene gesetzt, und mit einigen Balletstücken versehen wurde, welche dem Mangel an innerem Interesse das Gleichgewicht halten sollten.

Nro. 45.

Wiener allgemeine musikalische Zeitung.

(Mittwoch den 17. November 1813.)

Ueber sentimentale und naive Musik.

Es scheint mir, man könne einen dreifachen Hauptcharakter der musikalischen Composition annehmen; obgleich selten eine Musik gefunden wird, welche einen dieser Charaktere unvermischt an sich trägt. Erstens kann der Componist in seiner Musik bloß etwas Objektives, eine ideale Tonwelt, ein organisches Gebilde der Töne darstellen, das durch freie Regelmäßigkeit wohlgefällt, als freie Schönheit vergnügt, ohne etwas Bestimmtes außer sich zu bedeuten oder auszudrücken. Diese Art ist rein-episch, reine Darstellung, deren Charakter herrschende Objektivität ist. Sie gefällt ihrer bloßen Form wegen. Dahin gehören manche Fugen und andere harmonisch-künstliche Werke, welche unsere Bewunderung erregen, die wir für groß oder schön erklären, wie in der Natur ihre kunstvollen, sichtbaren Organisationen, ohne daß wir eine bestimmte Bedeutung darin finden können, oder unsere Sympathie dadurch bewegt fühlen. Zweitens kann der Componist das Subjektive, den Ausdruck der Empfindungen und Gemüthsbewegungen, der Affekte und Leidenschaften darstellen. Diese Musik gefällt theils durch innere Schönheit (ihrer Form nach) theils auch durch Wahrheit (ihres Inhalts wegen). Sie ergötzt nicht nur, sondern sie interessirt auch und rührt, als treues, sprechendes Seelengemälde. Diese Art kann man lyrisch nennen. Sie ist Empfindungsausdruck, voll herrschender Subjektivität. Sie ist nicht bloß schön, sondern auch rührend. Drittens kann die Musik die Empfindungen und ihre veranlassenden Ursachen in einer Darstellung vereinigen, die Gegenstände, durch welche der Affekt aufgeregt wird, in Beziehung auf diesen schildern, die Bewegungen der Seele, und das, was sie bewegt, in einem und demselben Tonstücke darlegen. Diese Art ist lyrisch-episch, Darstellung der Empfindung und ihrer Gegenstände oder Veranlassungen. In ihr ist Objektives und Subjektives vermischt. Sie gefällt nicht bloß unmittelbar durch schöne Form und rührenden Ausdruck, sondern auch mittelbar in der Reflektion über das Verhältniß der Empfindung zu ihrem Gegenstande. Hier interessirt oft der Kampf des Affekts mit seinem Widerstande, oder sein Sieg, oder die Ueberwindung des Affekts und der Leidenschaft.

Die lyrische Musik ist nun entweder naiv oder sentimental. Die naive Musik drückt in der größten Einfalt und Ruhe die sanften Gefühle des mit sich selbst harmonirenden Gemüths, des von der Unruhe der heftigen Affekten und Leidenschaften freien, in sich selbst zufriedenen Herzens aus. Leicht fließend ist ihre Melodie, kunstlos, einfach und natürlich in den Akkorden und Wendungen ihre Harmonie; ihre Bewegung gleichmäßig und mild; ihre Modulation ohne kühne Sprünge und auffallende Abwechslungen. Die Nüanzen ihres Ausdrucks sind sanft, und er ist frei von starken Contrasten. Alles, was die Musik pikant und humoristisch macht, z. B. durch fremde, harmonische Ausweichungen, erschütternde Dissonanzen, durch frappante Verstärkungen, rhythmische Illusionen u. dergl. ist fern von dieser Gattung.

Häufiger, als die naive, trifft man die sentimentale Musik, in welcher nicht sowohl die ungetrübt

Klarheit und ruhige Einfalt des Gemüths im harmonischen Spiele der Empfindungen sich offenbart, als vielmehr ein Sehnen und Streben nach diesem Zustande sich ausdrückt. Hier erscheint das Naive nur in einzelnen Spuren, die liebenswürdige Unschuld nur in gebrochenen Strahlen. Die Melodie windet sich gleichsam durch Kunst und Kampf zu jener Einfalt hin. Die Seele sucht in dieser Musik auf mancherlei Wegen ihr schönes Ziel sich zu vergegenwärtigen und ihm sich zu nähern. Die Sehnsucht ist ein gemischtes, wehmüthig-süßes Gefühl. Das befangene Gemüth ahnt die nahe Befreiung und erweitert sich selbst immer mehr. Wie diese Mischung der Betrübniß und der Freude, des Erhabenen und des Schönen, der Schwermuth und der Heiterkeit, durch die nach Klarheit ringende Melodie, durch die Auflösung sanft verschmolzener Dissonanzen, durch allmälige Erhebung oder Besänftigung des Ausdrucks u. s. w. in der Musik sich darstelle, ist schwer zu schildern. Unsere meiste und beste neuere Musik ist sentimental, und Beispiele derselben liefern Jos. Haydn, Mozart, Eman. Bach, Reichardt, Zumsteeg, Beethoven, Cherubini u. a. Meister.

Man hat die sentimentale Poesie in die satyrische und elegische eingetheilt. Der Satyriker behandelt die Wirksamkeit im Gegensatze gegen das Ideal mit Abneigung, und verfährt gegen jene entweder bitter mit strafendem Ernste, oder scherzhaft mit heiterer Laune. Sollte die Musik nicht auch satyrischer Züge fähig seyn? Mich dünkt, sie könne Spott ernsthafter und scherzhafter Art ausdrücken, und man finde in Opern und Symphonien, z. B. von Mozart und Haydn, Manches, was in dieser Laune geschrieben ist. Die ernste Satyre wird etwas Erhabenes an sich tragen, und sich mehr zum finstern Charakter neigen. Im scherzhaften Spotte erscheint mehr Schönheit, Anmuth und Heiterkeit. Schwer ist es aber oft in der musikalischen Darstellung die Grenze zwischen Spott und Trotz scharf zu ziehen; in jenem liegt mehr Leichtigkeit, Gewandtheit und Wechsel, in diesem mehr Gewicht, Festigkeit und Beharrlichkeit.

Daß die sanfte Schwermuth, die süße Wehmuth der Elegie sich in melodische Klagetöne ergießen könne, bezweifelt niemand, und beweisen eine Menge der schönsten und rührendsten Largo's, Adagio's, Cantabile's und Andante's unserer besten Componisten.

Ueber das Erhabene der Musik.

Ein wesentlicher Unterschied des Schönen vom Erhabenen zeigt sich (zufolge Kants scharfsinniger Analyse) in Folgendem. Das Schöne betrifft die Form, den Umriß, die Begrenzung, das leicht faßliche Bild des Gegenstandes im Raume, oder die leicht faßliche Melodie das sanfte harmonisch-rhythmische Spiel der Empfindungen in der Zeit. Das Erhabene hingegen muß auch einem unförmlichen, ungebildeten, rohen Objekte unter gewissen Bedingungen zukommen, und sich auf die Idee der Unbegrenztheit oder Unermeßlichkeit und Unüberwindlichkeit gründen. Das Schöne hängt in sofern an der Qualität, das Erhabene aber an der Quantität. Wenn die Empfindungen sich in ihren lauten Ausdrücken leicht zusammenreihen und in ein Ganzes verschmelzen, wenn die Töne ohne Schwierigkeit sich zu einander gesellen, und durch rhythmische Symmetrie eine Melodie bilden, welche die Einbildungskraft ohne Mühe faßt, dann findet das eigentliche Schöne in der Musik Statt. Wo aber die einzelnen Töne so lange, so einförmig tönen, oder mit so großen Unterbrechungen, oder so erschütternd heftig sich hören lassen, oder so tiefsinnig mit andern verwickelt sind, daß die Einbildungskraft des Hörers sich mächtig aufgehalten sieht, wenn sie das Ganze auffassen will, daß sie gleichsam an einer grenzenlosen Tiefe schwebt, dann findet das Erhabene Statt. Das Gefühl des Schönen wird durch Musik erregt, wenn die Einbildungskraft zum Grenzenlosen, Unermeßlichen, Unüberwindlichen erhoben wird. Dieses geschieht, wenn solche Empfindungen erregt werden, welche das Zusammenfassen der Eindrücke zu einem Ganzen

entweder ganz verhindern, oder doch sehr erschweren. Das Objektiviren, das Bilden eines Ganzen wird dann in der Musik vorzüglich auf zweifache Art erschwert oder vereitelt. Erstens, durch zu große Einförmigkeit, welche die Mannigfaltigkeit beinahe ausschließt, z. B. durch das lange Wiederholen des nämlichen Tons oder Akkords, durch das lange majestätische, schermüthige oder feierliche Aushalten der Töne, mithin auch durch sehr langsames Fortschreiten derselben, auch durch lange Pausen, welche den Fortgang der Modulation aufhalten, der Bildung einer Melodie widerstreben, und einen Mangel an Mannigfaltigkeit fühlbar machen. Zweitens, durch zu große Mannigfaltigkeit, indem entweder unendlich viel Eindrücke in zu geschwinder Zeit vorbeieilen, und das Gemüth in der rauschenden Fluth der Töne zu rasch fortgerissen wird, oder auch (wie in vielstimmigen fugirten Compositionen) die Melodien zu vielfach sich in einander harmonisch verwickeln, als daß die Einbildungskraft das Mannigfaltige leicht und ruhig zu einem Ganzen vereinigen und als ein Ganzes ohne Anstrengung übersehen könnte. Erhaben kann also nur das in der Musik seyn, was das Fassungsvermögen der Imagination übersteigt, zu groß und bedeutend, zu fremd und wunderbar erscheint, als daß sie leicht es sich aneignen könnte. Die erhabenen Töne, Figuren und Akkorde sind ihr angemessen; sie muß sich anstrengen und ungewöhnlich erweitern, um sie festzuhalten, zusammenzufassen und wieder zurückzurufen. Sie bieten ihr keine fließende, sich sanft schließende Melodie, sondern Etwas dar, was den rhythmischen Regeln zu widerstreben scheint: sie wirken unmittelbar nicht angenehm, sondern fast gewaltsam auf Sinn und Einbildungskraft, erscheinen furchtbar und schrecklich. Inwiefern die Musik eine Größe darstellen kann, welche über die gewöhnliche Fassungskraft geht, das Gemüth tief erschüttert, mit Schauder und Entzücken, mit einem süßen Grauen erfüllt; insofern kann sie das Erhabene ausdrücken. Aber eben weil das Erhabene sich nicht dem Sinne und der Einbildungskraft freundlich anschmiegt, sondern nur in seiner Unangemessenheit für beide, und in seiner hohen Bedeutung für die Vernunft, wohlgefallen kann, sind leichtsinnige, kraftlose, eingeschränkte Gemüther nicht dafür empfänglich. Es wendet sich nur an Menschen von Geist und Herz im edelsten Verstande.

Die Musik kann entweder durch ihre innere Einrichtung, unabhängig vom Gefühlsausdrucke, das Gefühl des Erhabenen zu erregen suchen, oder den Gemüthszustand bei diesem Gefühle schildern. Im erstern Falle kann man sie selbst, objektiv, erhaben nennen, wie die rauhe Natur, welche erhabene Gefühle wirkt; im zweiten Falle ist sie Darstellung des Pathetisch-Erhabenen. Dort gleicht sie mehr dem Epos, hier der lyrischen Dichtung. Im ersten Falle sucht sie analogisch die Eindrücke der äußern Natur in ihrer Erhabenheit nachzuahmen, und so auf das Gemüth zu wirken, wie die Natur auf uns wirkt, um unsere Einbildungskraft anzuspannen, und uns zu Ideen des Unendlich-Großen zu erheben. Im andern Falle ist die Schilderung unserer selbst, wie wir vom Erhabenen gerührt, erschüttert, hin und her bewegt und begeistert werden. Der Componist bedient sich auch des Wunderbaren zum erhabenen Ausdrucke. Dies entspringt aus dem Ungewohnten, Befremdenden, mächtig Ueberraschenden, oder Frappanten in der harmonischen und rhythmischen Fortschreitung. Wenn nämlich der herrschende Ton plötzlich eine unvermuthete Wendung nimmt, ein Akkord sich ganz anders auflöset, als nach der Regel sich erwarten ließ, oder wenn die gehoffte Beruhigung nicht eintritt, sondern von manchen stürmischen Bewegungen noch aufgehalten wird, so entsteht Verwunderung und Staunen, eine Stimmung, die den Geist tief bewegt, und erhabene Ideen in ihm weckt oder unterhält.

In manchen großen Symphonien von Haydn, Mozart, Beethoven u. a. findet man eine Anordnung, einen Geist, ähnlich dem großen Plane und Charakter eines Heldengedichts. Ein einfacher Eingang bereitet die Zuhörer auf die folgende, reichhaltige Darstellung vor, durch einen langsamen, bedeutungsvollen

Satz, in welchem keine üppige Melodie herrscht, fast mehr bloße Akkorde langsam eintreten, als Modulationen spielen, und die Einbildungskraft nur zu leisen Ahndungen des Kommenden gestimmt wird. Dieser Satz ist kurz, deutet das Folgende nur im Allgemeinen an, bereitet darauf vor, spannt die Erwartung, welche erst allmählig erfüllt oder übertroffen werden soll. Nun schließen sich andere Sätze an, in denen sich ein großes reichhaltiges Thema entwickelt. Der Inhalt desselben tritt nach seiner ganzen Tiefe und seinem Reichthume immer näher. Dieses Thema drückt dadurch einen heroischen Charakter aus, daß es sich im Kampfe mit vielen entgegenstrebenden Bewegungen behauptet. Hier erscheinen auch Kontraste an ihrer Stelle, hier kann das Akkompagnement und die vielstimmige figurirte Behandlung der Musik sich mächtig zeigen, und den Hauptsatz in ein glänzendes Licht stelle.. Nun offenbart sich der affektvolleste Ausdruck in den mannigfaltigsten Regungen. Wie sehr beweist da der Componist sein Genie und seinen Geschmack in der Anordnung der Sätze der Symphonie, in der Ausbildung ihres Inhalts, in der klaren richtigen Zeichnung ihrer charakteristischen Thema's, in deren Behandlung und Durchführung, in der weisen Anwendung der Contraste und Episoden, im pathetischen Ausdrucke, in der originellen Erfindung und Behandlung der Melodie, in der Würde und Anmuth der Modulation und Harmonie, in der wahren, lebendigen Schilderung der Affekte und Leidenschaften! Fließend ist seine Melodie, ohne matt, oft erhaben, ohne schwülstig zu seyn. Die einzelnen Züge seines musikalischen Gemäldes greifen in einander wunderbar ein, machen einander nothwendig, und bilden ein großes affektvolles, herrlich organisirtes Ganzes.

Anekdoten.

Wortspiel.

Als Gluck und Piccini zu Paris mit einander wetteiferten, und jeder seine Parthei hatte, stritten zwei

Anhänger des einen und des andern über ihren Werth. Die Rede kam davon, in welcher Straße wohl jeder von ihnen wohnen sollte, wobei sich bequem witzeln ließ, weil die Straßen jener Hauptstadt zum Theile seltsam genug benannt werden.

Der Glückist sagte: Gluck muß in der Straße des beaux champs wohnen, aber Ihrem Piccini mögen Sie ein Logis in der Straße des petits champs (in der Aussprache mit petits chants, schlechte Gesänge, ähnlich) geben.

„Sie haben Recht," erwiederte der Piccinist: diese Straße führt zum Platze des Victoires" (der Siege).

Kosalowsky und Kirnberger.

Kosalowsky, ein Violinist der Kapelle eines polnischen Fürsten, spielte öfters ein Konzert von eigener Komposition, in welchem eine Passage vorkam, welche dem nachmals berühmt n Tonkünstler Kirnberger, der als Violinist damals bei dieser Kapelle stand, wegen einer unharmonischen Wendung äußerst verhaßt war.

Kirnberger ersuchte dem Violinisten oft über diese Passage zu, erbot sich, ihm eine andere zu substituiren, wenn er sie nicht selbst ändern wolle.

Kosalowsky achtete aber nie darauf und Kirnberger suchte nun, ihn durch ein anderes Mittel dahin zu bringen, entweder das Konzert nicht zu spielen, oder die ihm verhaßte Passage wenigstens zu ändern. Er gewöhnte einen Hund des Fürsten, auf seine Stube zu kommen, und so oft solches geschah, spielte er ihm auf der Violine denjenigen Theil des Konzerts vor, in welchem die Passage vorkam, unterließ aber nicht, bei derselben dem Hunde jedesmal ein Paar Risse mit dem Stocke zu geben. Der aufmerksame Hund kam durch diese Uebung bald so weit, daß er jedesmal, wenn die unglückliche Passage kam, jämmerlich zu heulen anfing, und das war gerade, was Kirnberger wünschte.

Als er eines Tages erfuhr, daß Kosalowsky sein Konzert spielen würde, veranstaltete er durch einen Be-

dienten des Fürſten, daß der Hund in den Konzertſaal gelaſſen wurde.

Koſalowsky legte ſein Konzert auf, und als er an die erwähnte Paſſage kam, erhob der Hund ein jämmerliches Geſchrei, daß die ganze Kapelle irre gemacht wurde, und die Inſtrumente niederlegte.

Der Fürſt ließ den Kapellmeiſter von neuem anfangen, und der Hund fing bei der Paſſage aufs neue zu heulen an.

„Nun werden Sie es doch wohl glauben, ſagte Kirnberger mit halbleiſer Stimme zu Koſalowsky, daß die Paſſage nichts taugt; da Sie ſogar die Hunde damit aufrühriſch machen.“

Der Fürſt lachte Koſalowsky aus, der nach dieſer Zeit nicht wieder mit ſeinem Konzert erſchien.

Georg Benda.

Der Herzoglich-Sachſen-Gotha'ſche Kapellmeiſter, Georg Benda, war im höchſten Grade zerſtreut.

Als er in Berlin war, hatte ihn der Banquier Godskowsky, in ſeinem Gartenhauſe, welches nachher der Freimaurerloge Royal York gehörte, zu einem Konzerte geladen.

Benda erſchien nicht; Godskowsky ſchickte alſo einen Bedienten zu ihm, und ließ ihn dringend bitten, ſeine Ankunft zu beſchleunigen. Benda verſicherte den Lakai, er ſey ſchon vor einer Stunde an der Gartenthüre geweſen, aber keiner habe ſie ihm geöffnet, ob er gleich ſehr heftig daran gepocht habe. Er würde aber nun gleich ſich wieder auf den Weg machen und bald eintreffen.

Der Bediente brachte dieſe Antwort an den Banquier, und dieſer erwartete nun jeden Augenblick den Eingeladenen.

Da er aber auch wieder ausblieb, ſo legte ſich Godskowsky in das Fenſter, um zu erforſchen, ob er ihn nicht von weitem erblicken könnte.

Endlich wurde er Benda gewahr, der mit ſtarken Schritten einherg-gangen kam, aber, ſtatt auf die Thüre des Gartenhauſes zu gehen, nach der gegenüber liegenden Kirche ging, und mit aller Gewalt anpochte.

Godskowsky eilte nun aus dem Hauſe, und belehrte den zerſtreuten Künſtler, daß die Kirchenthüre nicht die Thüre ſeines Gartenhauſes ſey.

Beweggrund zum Singen.

Ein Jude, ein guter Sänger, wurde in einer Geſellſchaft gebeten, ſein Talent zu zeigen. Er verlangte davor einen Dukaten. Man fand dieſe Forderung zu hoch und bot ihm einen Thaler.

„Was thu ich mit dem Thaler?“ — ſchrie der Jude, da könnt Ihr Euch ſelbſt was dafür ſingen.“

Einer ſeiner Glaubensgenoſſen rief ihm zu: Mei, Joel, warum willſt du nicht ſingen? haſt doch keine Auslagen dabei.“

Kirnberger.

Kirnberger machte in den frühern Jahren ſeines Lebens oft kleine Reiſen zu Fuße, wo er gewöhnlich nur ſehr wenig Geld mitnahm Einsmals war auch dieß aufgezehrt; er hatte keinen Heller mehe und doch ſtarken Hunger. Als er nun durch ein kleines Städtchen wanderte, regte das blinkende Schild von einem der beſten Wirthshäuſer ſeinen Appetit ſo auf, daß er der Begierde, in die Stube zu gehen und ſich etwas zu eſſen geben zu laſſen, nicht widerſtehen konnte; ob er ſchon nicht wußte, wovon er die Mahlzeit bezahlen ſollte. Indem er es ſich wohl ſchmecken läßt, raſirt der Barbier des Orts den Gaſtwirth, erzählt Stadtneuigkeiten und auch etwas von dem Cantor an der Schule.

Kirnberger bemerkte, daß man mit groſer Achtung von dieſem Manne und von ſeinen muſikaliſchen Kenntniſſen ſpricht. Die Mahlzeit iſt verzehrt, zitternd und

zagend fragt er den Wirth, was er schuldig sey? — Acht Groschen, heißt es.

Kirnberger bittet um ein Blatt Papier, Feder und Tinte, schreibt einen Kanon von seiner Erfindung und ersucht den Barbier, zum Hrn. Cantor zu gehen und sich dafür 8 Groschen auszahlen zu lassen, weil das, was auf dem Blatte steht, so eben bloß für ihn niedergeschrieben worden sey.

Der Barbier geht, kommt wieder und bringt 8 Groschen, und außerdem noch zwei. „Die letztern sind wohl für meinen Weg?" fragte der Barbier.

Kirnberger ließ sie ihm gern, bedung sich aber aus, daß er ihn rasire, und wanderte dann eben so leicht, zufrieden und sorgenfrei fort, als vorher.

Gretry

Gretry war der Abkömmling einer einst sehr wohlhabenden niederländischen Familie. Doch hatte schon sein Großvater es durch mehrere Unglücksfälle so weit gebracht, daß er das Familiengut Gretry im Lüttich'schen veräußern, und zur Gastwirthschaft auf dem Lande seine Zuflucht nehmen mußte. Hier spielte er den Bauern auf, wenn sie des Sonntags seinem Bier und Branntwein zusprachen, und sein Sohn kratzte schon in seinem zweiten Jahre ihm zur Seite die Geige. Mit zunehmenden Jahren machte dieser so ansehnliche Fortschritte in der Kunst, daß er bereits in seinem zwölften Jahre die Stelle des ersten Violinspielers in St. Martinsstifte zu Lüttich erhielt, zu welcher nur derjenige gelangen konnte, der im Wetteifer mit mehreren sich darum bewerbenden Künstlern den Preis erhielt. Im dreiundzwanzigsten Jahre heirathete er ein armes Mädchen aus gutem Hause, seine Schülerinn. Andres Emil Gretry, der Componist, war die zweite Frucht ihrer Ehe, er wurde zu Lüttich 1741 geboren.

Ein unglückliches Ereigniß aus Gretrys viertem Jahre kann als der Zeitpunkt angesehen werden, in welchem sich die ersten flüchtigen Spuren seines Gefühls für musikalisch-rhythmische Bewegung zeigten. Es war gleichsam sein erster musikalischer Unterricht, aber er hätte ihm bald das Leben gekostet. — Er ist allein und hört etwas in einem eisernen Topfe sprudeln. Das Ding gefällt dem aufmerksamen Kinde, und froh tanzt es um das Geräusch her. Endlich treibt ihn doch die Neugierde, zu sehen, wie das periodische Sprudeln im Gefäße zugehe; aber unglücklicherweise stößt er es um, und die glühenden harten Steinkohlen geben eine fürchterliche Explosion, wovon er ganz erstickt, und über und über verbrannt wird. Er verfiel darauf in eine abzehrende Krankheit, von der er zwar während eines zweijährigen Aufenthalts auf dem Lande mit vieler Mühe genas, aber durch seine ganze Lebenszeit ein schwaches Gesicht behielt.

Das frohe Leben auf dem Lande im Schoße der Natur gewann für den jungen Gretry einen solchen Reiz, daß er es mit schwerem Herzen verließ, als ihn sein Vater abholte, um ihm in der Stadt einen Musiklehrer zu halten, und, wenn er Stimme hätte, im Collegialstifte St. Denis, wo er damals Vorgeiger war, als Chorknaben unterzubringen.

Dieser Plan seines Vaters hatte Gretry mit großem Schrecken erfüllt; ein Chorknabe zu seyn, schien ihm der allergrausamste Zustand; die Vorstellung von der strengen Zucht, welche ihm bei dem tyrannischen Musikmeister bevorstand, erhielt ihn in einer unbezwinglichen Furcht. Noch blieb er einige Zeit von diesem Stande entfernt, weil sein Vater ihm eher die erste Bildung der Stimme geben wollte, die in der That schön und von großem Umfange war. Aber endlich mußte er doch an seine Bestimmung. Er wurde dem Musikmeister des Stiftes vorgeführt; keinen Ton vermochte er aus der vor Angst verengten Kehle zu pressen. „Sind Sie gewiß," sagte dieser, „daß er Stimme hat? — Zuverläßig," antwortete der Vater, indem er dem zerknirschten Candidaten einen ermunternden Seitenblik zuwarf; belieben

Sie nur zu mir zu kommen, er wird nicht so furchsam seyn, und Sie werden sich selbst davon überzeugen. Er kam nach einigen Tagen, hörte Gretry und er ward aufgenommen.

Seine Leidensperiode, deren Erinnerung ihn noch im hohen Mannesalter schmerzhaft erschütterte, begann. Täglich mußte er eine Reise von beinahe einer Stunde machen, um bei den drei Offizien gegenwärtig zu seyn. Gerne würde er sich dieser Beschwerlichkeit unterzogen haben, hätte er nur nicht sehen müssen, wie selbst das unwillkührlichste Versäumniß auf das Härteste bestraft wurde. Gleich bei seinem ersten Eintritte traf auch ihn dieses Loos; zwei Stunden mußte er mitten in der Klasse knien. Dieß bestimmte ihn, alle Vorsicht aufzubieten, und sollte sie mit dem größten Ungemache verbunden seyn. Ohne sich an Zeit und Stunde zu kehren, machte er sich schon früh um drei Uhr auf den Weg, rannte durch Schnee und Eis, setzte sich endlich vor die Kirchenthüre, stellte seine kleine Laterne vor sich hin auf die Kniee, wärmte seine erfrornen Fingerchen daran, und überließ sich dann ruhig dem Schlafe; überzeugt, daß man ihn schon wecken würde, wenn die Kirchthüre geöffnet wird.

Die Stunden des Unterrichts bereiteten dem Musikmeister ein weites Feld von Grausamkeiten: Er ließ alle Schüler nach der Reihe singen, und prügelte den Jüngsten wie den Aeltesten. Er glaubte, einen durch den andern, dem es nicht besser ging, zu trösten, und so traf den Unschuldigen mit dem Schuldigen die gleich grausame Behandlung. Einmal war Gretry Augenzeuge, wie er einem Kinde von sechs Jahren eine alte, abscheuliche Perücke um den Kopf stülpte, es in dem Zustande an die Wand, mehrere Fuß hoch von der Erde, befestigte, und es mit Ruthenstreichen zwang, seine Stimme, die es in der einen Hand hielt, abzusingen und mit der anderen den Takt dazu zu schlagen. Das arme Kind, das sonst sehr hübsch war, glich einer Fledermaus, die an die Wand genagelt ist, und die Luft mit ihrem Geschrei erfüllt. — Gretry, der Jüngste, wurde zu einem unfehlbaren Opfer für bedeutende Falle ausersehen; seine

Thränen hatten das Vorrecht, die seiner Unglücks-Gefährten zu trocknen. Die einzige Auszeichnung, welche ihm widerfuhr, war, daß er dem Zuchtmeister alle zwei Tage bei einem Krämer Schnupftabak holen mußte. Damit nun seine Dose desto voller wurde, that er einige von seinen Sparpfennigen hinzu; daher bekam er dann zur Belohnung einen freundlichen Blick, und das machte ihn überglücklich. — In dieser schändlichen Inquisition brachte nun Gretry vier bis fünf Jahre zu, ohne über die erfahrene Mißhandlung bei seinem Vater zu klagen, der doch im Kapitel in Ansehen stand, und daher den Musikmeister, der ihn ohne dieß fürchtete, leicht um seine Stelle hätte bringen können. Die wenigen Kenntnisse, welche sich Gretry in dieser Zeit erworben hatte, verdankte er wohl nicht seinem Lehrer, dessen Verfahren vielmehr geeignet gewesen wäre, seinen Hang zur Musik zu zerstören, seinem rastlosen Eifer und dem Trotze, jenem zu zeigen, daß er denn doch nicht so ungelehrig sey, als er gescholten war.

In diese Epoche fällt ein Ereigniß, von welchem Gretry glaubte, daß es Einfluß auf seine Organe gehabt habe; welches auch möglich ist, da die Geschichte schon mehrere ähnliche Beispiele aufweiset. Er stieg an einem Tage der Charwoche auf einen Thurm, um die hölzernen Glocken, die man dort, in dieser Zeit, statt der gewöhnlichen metallenen zu läuten pflegte, läuten zu sehen, weil er davon noch keinen Begriff hatte. Plötzlich fiel ein Gewicht von drei bis vier Zentner herab, das ihn am Kopfe streifte, und bewußtlos zu Boden warf. Man hielt ihn dem Tode nah, und der Glöckner eilte in die Kirche hinab, um ihm die letzte Oehlung geben zu lassen; — er kam indeß wieder zu sich, doch zeigten sich seine Sinne so verwirrt, daß er den Ort nicht erkannte, wo er sich befand. Es war keine gefährliche Wunde sichtbar, erst am andern Tage war eine Vertiefung an einer Stelle des Schädels zu bemerken welche sich durch sein ganzes Leben erhielt.

Mochte es nun seyn, daß seine Natur damals in ihrer Krise war, oder daß der gedachte Druck so mächtig wirkte, genug, er fühlte seitdem einen besondern

Hang zur Schwermuth. Seine Heiterkeit verlor sich, und ging in Melancholie über. Dabei war ihm die Musik Balsam, der seiner Traurigkeit vielen Reiz verlieh. Seine Ideen wurden lichtheller, und nur selten hatte er lebhafte Momente. Noch nach vierzig Jahren, wenn er mit Anstrengung arbeitete, fühlte er Anmahnungen der vorbeschriebenen Betäubung.

Gretry sollte nun im Chor auftreten, aber er war zu furchtsam dazu, und nahm sich dabei sehr schlecht. Eine Zeit lang hatte man Geduld mit ihm; aber da Niemand sich die Mühe gab, ihm Muth einzusprechen, so wollte sich seine Blödigkeit nicht verlieren. Endlich, nach mehreren fruchtlosen Versuchen, beschloß man, seinen Vater zu bitten, daß er ihn wieder fortnähme. Somit ging er dann weder in die Singschule, noch zu den Offizien mehr; dennoch aber blieb ihm seine Stelle. Sein Vater gab ihm darauf einen Lehrmeister, Namens Leclerc, einen sanften, guten Mann, dessen Unterricht ihm wahren Vortheil brachte.

Um diese Zeit schlug eine Truppe italienischer Sänger ihre Bühne in Lüttich auf, die Opern von Pergolese, Galuppi u. a. gab. Auf Bitten seines Vaters erhielt Gretry vom Direktor ein Freibillet ins Orchester. Ein Jahr lang wohnte er allen Vorstellungen bei, und hier bekam er einen leidenschaftlichen Hang zur Musik.

Gretrys Vater, von der Bedeutenheit seiner Fortschritte überzeugt, glaubte, daß er nun mit gutem Erfolge zu St. Denis wieder auftreten könne. Zu dem Ende ging er zum Musikdirektor, und bat ihn, seinen Sohn nächsten Sonntag eine Motette singen zu lassen. Dieser verweigerte es Anfangs, weil er sich nichts Besseres von dem Knaben versprach, als ihm schon bekannt war; doch gab er den Vorstellungen des Vaters nach. Der wichtige Tag erschien. Die Ehre der Familie stand auf dem Spiele, denn es kam nun darauf an, entweder das Vorige mit einem Mahle gut zu machen, oder die allgemeine Meinung im Chore zu bestätigen, daß Gretry ganz und gar kein Talent für Musik habe, woraus seine Abdankung unvermeidlich erfolgt wäre.

Als er in das Chor trat, warf man hier einen mitleidigen, dort einen spottenden Blick auf ihn, und zischelte sich allerlei in die Ohren. „Nun da bist du ja," schnarchte ihn der barsche Musikmeister an, „aber ich finde dich noch ganz so, wie sonst." — Mehr bedurfte es nicht, um seinen Muth aufs Neue zu lähmen. Diesmal hatte er aber eine Stütze, die ihn aufrecht erhielt. Es war das fromme Vertrauen zur heil. Jungfrau, die er seit einem Jahre mit Inbrunst verehrte. So eben hatte er ihren Beistand angefleht, er vertraute ihrem Schutze, und dieser Glaube rettete ihn.

Es war eine in's Lateinische übersetzte italienische Arie, die er sang. Kaum hatte er einige Takte gesungen, als das Orchester, um nicht das Geringste von seinem Gesange zu verlieren, in's Pianissimo überging. In dem Augenblicke warf er einen Blick auf seinen Vater, der ihn mit zufriedenem Lächeln beantwortete. Die, vorher dicht um ihn gedrängten Chorknaben, wichen mit Ehrfurcht zurück. Sobald er ausgesungen hatte, empfing sein Vater von allen Seiten Glückswünsche, und der Tumult war so groß, daß bald die ganze Messe gestört worden wäre, hätte der Musikmeister nicht Stillschweigen geboten. Als die Messe zu Ende war, sah sich Gretry vom ganzen Kapitel umringt. Man konnte nicht begreifen, wo er den so eben bewunderten Vortrag gelernt habe. Der Vater erklärt ihnen das Räthsel durch die Erzählung, daß sein Sohn immer den Vorstellungen in der Oper beiwohne. Die Sache machte viel Lärm, und Gretry mußte bald dieselbe Motette vor einem zahlreichen Auditorium wiederholen, wobei sich auch das ganze Personal der italienischen Oper einfand, das ihn mit Stolz seinen Zögling nannte. Der Unternehmer des Theaters erklärte öffentlich, er wolle allen Chorknaben freien Zutritt zur Oper geben, und von der Zeit an sah man denn auch täglich eine Anzahl kleiner Abbées truppweise nach dem Schauspielhause wandern, um hier auf eine geschmackvolle Art Gott den Herrn loben zu lernen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nro. 46.

Wiener allgemeine muſikaliſche Zeitung.

(Mittwoch den 1. Dezember 1813.)

Ueber die Prüfung der muſikaliſchen Fähigkeiten.

Der verewigte Garve gibt mir durch ſeinen Verſuch über die Prüfung der Fähigkeiten (in der Sammlung ſeiner Abhandlungen aus d. Neuen Bibliothek d. ſchönen Wiſſenſch. u. freien K.) Anlaß und Stoff zu dieſem Aufſatze. Seine Gedanken, welche mehr die Fähigkeiten für die Wiſſenſchaften als für die Künſte betreffen, will ich verſuchen auf die Tonkunſt anzuwenden, und zum Leitfaden meiner eigenen Ideen gebrauchen.

In der erſten Kindheit ſind Anlagen und vorzügliche Fähigkeiten für Muſik ſchwer zu entdecken, die ſeltenen Fälle ausgenommen, da die Natur in ihren Günſtlingen ſchon früh die Spuren des Genies offenbaret, wie etwa in den Bachen, in Joſ. Haydn, W. A. Mozart u. a. Ob Talent da ſey oder nicht, ergibt ſich gewöhnlich erſt aus dem glücklichen oder unglücklichen Erfolge, mit welchem der muſikaliſche Unterricht oder die Ausübung der Muſik von Statten geht. Die Wahl iſt meiſtens getroffen, meiſt durch äußere Verhältniſſe beſtimmt worden, ehe man über Fähigkeit oder Unfähigkeit auf das Reine gekommen iſt. Mancher lebt daher in der muſikaliſchen Sphäre ohne innern Beruf, Manchem aber gab die Natur alle Anlagen für Muſik, dem ſie nur ihre günſtige Entwickelung oder die Gelegenheit und Situation zur Anwendung ſeiner Talente verſagte. Zum Glück vereinigt ſich in der Regel ſtarke Neigung mit vorzüglicher Fähigkeit für eine Kunſt, und dieſer Drang des innern Selbſtgefühls beſiegt auch meiſt die äußern Hinderniſſe, welche ſich der natürlichſten Wahl ſo oft entgegen ſetzten.

Empfindungen und Anſchauungen ſind der Stoff, welchen die Gemüthskräfte (Gedächtniß, Einbildungskraft, Verſtand, Vernunft) bearbeiten. In der Muſik wird vorzüglich viel auf den Gehörsſinn und auf die Eindrücke ankommen, welche Töne, Melodie, Harmonie, Takt und Rhythmus mittelſt des Gehörs auf das Gemüth machen. Sind die Eindrücke, welche das Kind von der erſten Muſik erhält, richtig, tief, dauerhaft, ſind ſeine durch ſie bewirkten Empfindungen wahr und ſtark? Das iſt die erſte Frage.

1. Erkennt das Kind die gehörten Töne und Melodien leicht wieder, ſo iſt das ein Zeichen, daß die Eindrücke tief gehaftet haben, daß es eine beſondere Empfänglichkeit für Muſik beſitzt.

2. Horcht das Kind mit beſonderer Aufmerkſamkeit, welche ſich durch nichts anders leicht zerſtreuen läßt, auf die kleinen Lieder und Melodien, die man ihm ſpielt oder ſingt? Vergißt es über dem Anhören einer Muſik wohl gar ſein Spielwerk oder andere ſinnliche Lockungen, und weilt ſtill bei dem Fortepiano, wenn jemand darauf ſpielt? Bemerkt es ſelbſt genau, ob das nämliche oder ein anderes Stück geſpielt wird, und ſogar einzelne Gänge der Muſik? Singt es wohl gar Melodien oder Paſſagen freiwillig nach, und unterhält ſich damit, ohne ſich durch andere Eindrücke ſtören zu laſſen? Kann man dieſe Fragen bejahen, ſo ſcheint ſich auf eine beſondere muſikaliſche Anlage und Empfänglichkeit ſchließen zu laſſen.

3. Je beſſer und lebhafter die Eindrücke von den gehörten Melodien auf das Kind ſind, je größer alſo ſeine Aufmerkſamkeit auf dieſelben geweſen ſeyn muß, deſto

größer muß sein Vergnügen daran seyn. Denn auf das Unangenehme wird es seine Aufmerksamkeit nicht lange richten, das Widrige und Anstrengende wird es sich nicht gern zurückrufen. Eilt es gern (bei dem Anhören oder bei dem Lernen) von einem Musikstück zum andern, so kann dies nur zu oft aus Flüchtigkeit und Flatterhaftigkeit geschehen, welche keinen Eindruck haften und fruchtbar werden läßt. Seltener beweist es eine Lebhaftigkeit des Geistes, welcher durch Einförmigkeit ermüdet wird, jedes Einzelne zu schnell durchdringt und umfaßt, um lange dabei zu weilen und nicht nach etwas Neuem fortzustreben. Der Musiklehrer wird darauf achten, ob der Zögling nur unruhig von Einem zum Andern eilt, ohne Eins recht gefaßt zu haben, ob es bloße Veränderungssucht ist, welche ihn immer zu wechseln treibt, oder ob ein Trieb zum wirklichen Fortschreiten, ein Verlangen nach Bereicherung der musikalischen Phantasie und Fertigkeit begierig nach neuen Tonstücken macht. Der flatterhafte Kopf hat vielleicht für Musik wenig Sinn, weil diese Kunst mehr Innigkeit des Gefühls und beharrliche Betrachtung fordert, als mit jenem verbunden zu seyn pflegt. Der langsam fortschreitende Musikschüler ist nicht gerade träge und verdrossen, sondern braucht nur mehr Zeit, die Kunstlehren zu fassen und sich eigen zu machen; gewinnt aber oft bei diesem mühsameren Studium an festeren, dauerhafteren Begriffen, an gründlicheren und sicherern Fertigkeiten.

4. Die Talente lassen sich (nach Garae) auch aus den Leidenschaften beurtheilen. „Sind sie ruhig, aber dauerhaft, so ist die Empfindung langsam, aber tiefe verhältnißmäßige Begierden lassen in den Begriffen Ordnung und Richtigkeit vermuthen; ausschweifende oder ganz verkehrte Leidenschaften zeigen Zerrüttung und Undeutlichkeit an."

5. Die genaueste, schärfste Prüfung der Fähigkeiten gewährt die Beobachtung des Geschmacks. Wo das Schöne vom Häßlichen am leichtesten und richtigsten unterschieden wird, in diesem Fache zeigt sich die größte Fähigkeit. „Das Auge eines Malers (sagt Garve) empfindet weit mehr Verdruß über eine unrichtige Gestalt, als sein Ohr über eine Disharmonie; hingegen sieht der Tonkünstler die abgeschmackteste Zeichnung ohne Ekel, und geräth bei falschen Tönen oder bei verfehltem Takte außer sich."

Man lasse den musikalischen Zögling verschiedene Musik hören. Ist ihm gute, schlechte, mittelmäßige gleichgültig; fühlt er kein Mißfallen bei falschen unreinen Tönen, bei unrichtigem Takte; zieht er nicht das Schöne, das Kräftige, das Harmonische dem Geschmacklosen, Matten, Disharmonischen vor; dann ist es ein Zeichen, daß sich die Eindrücke der Kunstschönheit ihm nicht tief eingeprägt haben, daß seine Empfänglichkeit dafür matt, oder schon verbildet ist. Sonst würde sein Gefühl für jede Art, für jeden Grad des Vollkommenen mit Beifall entscheiden.

Man kann den Geschmack des Musikschülers dadurch prüfen, daß man ihm das Schönste, Trefflichste vorstellt, im Contrast gegen das Schlechte und Mittelmäßige, und sein Urtheil erforscht. Aber frühzeitig sollte man verhüten, das Gehör an Disharmonie, an unreine Töne, Taktfehler, unrichtiges Spiel zu verwöhnen; vielmehr es früh mit dem Besten und Vollkommensten vertraut machen, damit es um so stärker Alles mit Mißfallen empfände, was sich von den Gesetzen des gewohnten Schönen und Richtigen entfernt.

Irrig wäre es, wenn ein Musiklehrer deswegen an dem Schüler verzweifelte, weil er Unfähigkeit verräth, die abstracten Begriffe und die theoretischen Regeln, womit man oft unpassend den Unterricht anfängt, zu fassen. Wenn es der Methode an Anschaulichkeit fehlt, so ist dieß kein Wunder. Und je mehr der Zögling zum Selbstdenken geneigt und fähig ist, um so ungelehriger kann er seyn, bloß fremde Gedanken nachzudenken, oder Worte, mit denen er keinen anschaulichen Begriff verbindet, im Gedächtnisse zu behalten. Je lebhafter die Einbildungskraft und das Gefühl ist; je stärker also in dieser Rücksicht die musikalische Anlage; desto weniger darf man sich über diese Ungelehrigkeit wundern. Man gebe nur dem Zöglinge Anlaß, selbst zu denken, lasse ihn selbst Töne finden, greifen, hervorbringen, kurz

praktische Versuche machen, und wirke mehr auf Sinn, Gefühl und Einbildungskraft, als auf Gedächtniß und Verstand; dann wird sich sein Talent eher entfalten. Man entwickle die Regel aus den einzelnen praktischen Fällen, anstatt sie abstrakt in fremdartigen Kunstwörtern aufzustellen. Das aufkeimende Genie eilt kalt und gleichgültig über die trockene Theorie hinweg, und übt seine Kraft und sein Nachdenken erst in der Praxis.

Um zu erfahren: wie fühlt der junge Zögling der Kunst? lasse man ihn den musikalischen Ausdruck seiner Gefühle theils im Vortrage fremder Tonstücke, theils im Gesange, theils im Erfinden eigener Melodien und in der musikalischen Composition vorzüglich solcher Lieder, die er faßt und die etwas Interessantes für ihn haben) versuchen.

Das scharfe Gehör, welches die verschiedenen hohen und tiefen, reinen und unreinen Töne schnell zu unterscheiden, oder auch die leisen entfernten leicht zu vernehmen vermag, ist noch kein musikalisches, gibt noch kein sicheres Kennzeichen des wahrhaft musikalischen Sinns und Talents. Die letztern können sehr wohl vorhanden seyn und zur glücklichsten Entwicklung kommen, obgleich der äußere Gehörssinn langsam eine gewisse Stumpfheit und Schwäche ablegt. Das schwache Gehör darf nur den rechten angemessenen Standpunkt haben, durch eine heitere Gesundheit belebt werden, und bedarf nur einiger Uebung vermittelst der Aufmerksamkeit und experimentirenden Vergleichung; so wird es eben so viel vermögen, als das von Natur schärfste. So günstig die Schärfe des Gehörs dem Musiktalent seyn mag (ob sich derselben gleich ganz unmusikalische Menschen oft zu erfreuen haben), so kommt doch hier weit mehr auf die Wirkung an, welche die äußeren Eindrücke auf das innere Gefühl und die Einbildungskraft machen, als auf die bloßen Sensationen selbst.

Eine Prüfung der musikalischen Fähigkeit zum guten Vortrage, oder selbst zur Composition, könnte man vielleicht auch vermittelst des Gedächtnisses anstellen. Man singe oder spiele dem Zöglinge Etwas vor, und lasse es nachsingen oder spielen. Die größere oder geringere

Leichtigkeit, womit er es thut, und die Genauigkeit, womit er auch die Feinheiten des Vortrags wiedergibt, oder das eigene Gefühl, womit er dem Spiel oder Gesang einen besondern Ausdruck gibt, wird als Probe seiner musikalischen Einbildungskraft, seiner Aufmerksamkeit, seines Geschmackes angesehen werden können. Doch kann diese Treue des Gedächtnisses wohl nicht durchaus für Musiktalent beweisen. Mancher besitzt jenes im hohen Grade, ohne sich durch eigene Erfindungskraft auszuzeichnen. Mancher hat tiefes Gefühl für Musik, die er eben hört, und wird nach den Noten das Stück mit dem trefflichsten Ausdrucke vortragen, aber er behält das Gehörte nicht so leicht, um es auswendig zu wiederholen; er erkennt es wohl leicht wieder, ohne doch aus dem Stegreif es selbst wiederholen zu können. Im Komponiren wird er nicht in den Fehler mancher Componisten fallen, bloße Reminiszenzen statt neuer Gedanken mitzutheilen, welches manchen unwillkührlich widerfährt; er wird mehr den Geist anderer Tonsetzer, als ihre Manier nachahmend ausdrücken. Vielleicht aber wird der musikalische Zögling von schwacher Fähigkeit, Musikstücke sich wieder ins Andenken zu rufen und sogleich nachzuspielen, doch viel Gabe zu eigenen Erfindungen in der Composition besitzen, und, indem er mehr den ganzen Geist einer Composition, als bloß ihre einzelnen rhythmischen und melodischen Wendungen oder Formen aufgefaßt hat, gründlicher und geschmackvoller im Vortrage und in der Composition seyn. Denn leicht haftet die zu bewegliche und reiche Einbildungskraft zu sehr am Einzelnen, als daß sie das Ganze klar übersähe. Es gibt unter den musikalischen Zöglingen manche, denen der Unterricht, das Anhören und Ueben der Musik im Einzelnen nützlich ist, welche Melodien leicht beibehalten und wiederholen; manche aber, die mehr im Ganzen daraus Vortheil ziehen, indem ihre glückliche Individualität, ihre talentvolle Originalität nur dadurch überhaupt, geweckt und im Ganzen gebildet wird. Die letztern schreiten vielleicht langsamer fort; ihr Gang ist aber sicherer, ihre Ausübung der Kunst wird gründlicher, weniger nachahmend seyn, mehr Eigenthümliches haben

Wenn die Eindrücke nicht so schnell auf sie wirken und sie in Thätigkeit setzen, so werden sie desto mehr ihre Ideen wecken, ihre Urtheilskraft beschäftigen und dauerhaftere Wirkungen hervorbringen.

Will der Musiklehrer verlangen und erwarten, daß sein Unterricht dem Zöglinge sich einpräge, so muß in demselben wirkliche anschauliche, innere Verbindung herrschen, jeder Theil sich dem andern anschließen, jede Regel sich durch die Beispiele ins Licht setzen, Alles begreiflich, verständlich, durch die Praxis einleuchtend seyn. Nur dann findet das Gedächtniß einen Leitfaden, das Mitgetheilte wieder aufzufinden und mit Leichtigkeit zurückzurufen.

Die Einbildungskraft des Tonkünstlers schöpft aus der Summe von Gehörsempfindungen einzelne Töne, und bildet daraus ein neues Ganzes. Je neuer und harmonischer die Zusammensetzung ist, um so mehr verdient jene den Namen Dichtungsgabe. Durch die freie Erfindung kleiner Melodien, oder durch die Variation bekannter Lieder, durch das merkliche Gefühl des Rhythmus und durch eigenthümliche Wendungen der Melodie verräth sich oft schon der Tonkünstler, dessen Talent übrigens nur durch das Studium der strengen Regel zum Correkten angehalten werden muß.

Die musikalische Einbildungskraft entdeckt sich auch schon im jugendlichen Alter. Ein Zeichen derselben ist, wenn es gute Compositionen mit Vergnügen und einigem Interesse hört, wenn es schnell ihre Anlage faßt, und sie bald von abgeschmackten, schlechten und unbedeutenden unterscheidet. Eine lebhafte Imagination wird leicht Musikstücke und Lieder, die ein Meister oder Virtuose vorspielt oder vorsingt, mit ähnlichem Ausdrucke wiedergeben, so weit es übrigens die Fertigkeit zuläßt. Die geschilderten Affekte werden sich ihr vergegenwärtigen und leicht die Gemüthsstimmung bewirken, die der Componist beabsichtigte. Eine richtige Einbildungskraft wird leicht die Wahrheit des musikalischen Ausdrucks wahrnehmen, und sich von Werken wegwenden, wo dieselbe vermißt wird. Wer einmal mit dem Geiste der ausdrucksvollen, verhältnißmäßigen Composition und des guten Vortrags vertraut ist, der wird das Leere, Bizarre und Unverhältnißmäßige in der einen, das Unrichtige, Falsche, Matte, oder Affektirte und Uebespannte in dem andern leicht unterscheiden. Eine große Symphonie oder Ouvertüre mit Kaltsinn anhören, bei einer affektvollen Arie gleichgültig seyn; bei den kräftigsten Stellen ungerührt bleiben; sich für keine Gattung der Composition, weder für Vokal- noch Instrumentalmusik interessiren: alles dieß sind in dem Alter, wo der Musikunterricht schon einige Bekanntschaft mit der Kunst gegründet hat, wo Einbildungskraft und Geschmack schon haben zu einer Reife kommen können, ungünstige Zeichen für musikalischen Sinn und Musiktalent.

Eine zu große Abhängigkeit von äußern Empfindungen, ein heftiges Streben nach äußern sinnlichen Genüssen, und dabei der Mangel an jener Vertiefung des Geistes in sich selbst, bei der er sich mit eigener Phantasie unterhält: dieß sind Merkmale, daß die Einbildungskraft wenig für eine Kunst gestimmt ist, welche vorzüglich den innern Sinn beschäftigt, und in einer idealen Welt lebt.

Die natürlichsten Proben der musikalischen Einbildungskraft können mit dem musikalischen Vortrage und mit dem Componiren angestellt werden. Es verräth schon einen hohen Grad derselben, wenn der Zögling ein nicht mechanisch eingelerntes, sondern ihm selbst neues, an mannigfaltigen Schattirungen des Ausdrucks reiches Tonstück nach eigenem Gefühle und eigener Ueberlegung, der Idee des Componisten gemäß, vorzutragen weiß, sollte dieß auch nicht prima vista geschehen, welches selbst von manchem Virtuosen nicht verlangt werden kann. Es verräth aber einen viel höhern Grad der Einbildungskraft, es verräth Dichtungskraft, wenn er selbst eine Liedermelodie, einen Tanz, eine Sonate u. dgl. mit dem Reize der Neuheit erfinden kann.

Die Anlage und Fähigkeit für Musik offenbart sich in der Stärke der Einbildungskraft, welche auch ohne äußern Antrieb in sich selbst Unterhaltung findet. Wenn der Zögling nach Beendigung seiner Geschäfte oder Er-

holungen gern zur Musik zurückkehrt, an der Combination neuer Melodien Vergnügen findet, und selbst dem Musiklehrer im Fortschreiten der Kunst zuvoreilt, mehr lernt, als ihm aufgegeben war, nicht ängstlich in den Schranken bleibt, sondern aus eigener Phantasie seine Ideen auf dem Instrument oder auf dem Papier entwickelt; dann darf man für sein Talent Hoffnung fassen.

Ein vortheilhaftes Kennzeichen bei dem jugendlichen Genie ist die Abneigung vor allem Trockenen und Leeren, was theils in dem nicht anschaulich genug gemachten Musikunterrichte, theils in mancher geschmacklosen Musik vorkommt, wenn mit dieser Abneigung ein schneller Fortschritt in Allem verbunden ist, wobei die Einbildungskraft ins Spiel gesetzt wird.

Bei jungen angehenden Componisten muß eine selbst bis zum Ausschweifenden gehende Ueppigkeit der Phantasie (z. B. in der Fülle und Mannigfaltigkeit der Modulation, des Instrumental-Akkompagnements u. dergl.), ein lebhaftes Feuer der Begeisterung, so wenig eine strenge Kritik die Arbeit billigen mag, mehr Freude und Hoffnung erregen, als die genaueste Richtigkeit ohne Reichthum und Kraft der Ideen. Die Produkte einer unruhigen aber lebhaften Einbildungskraft läutern sich schon allmälig durch den anwachsenden Einfluß des Verstandes: die Auswüchse des Genies lassen sich beschneiden. Aber der bloße kalte Verstand kann den Mangel an ästhetischen Ideen nicht ersetzen; diese Armuth der Phantasie kann durch bloßes Kunststudium nicht aufgehoben werden. Wo die Kunst schon früh mehr mit dem kalt berechnenden Verstande und dem sammelnden Gedächtnisse, als mit der üppig spielenden Einbildungskraft betrieben wird, da erwächst ihr schwerlich ein Zögling, der ihr Ehre macht. Er kann zum Theoretiker viel Scharfsinn gewinnen, aber zum ausübenden Künstler wird ihm der Witz und die Gewandtheit des erfinderischen Genies mangeln.

Die Prüfung der musikalischen Fähigkeit kann entweder die Theorie oder Praxis, oder beide zusammen, betreffen. Zum bloß theoretischen Lehrer der Tonkunst kann die erste, wenn sie nur gründlich ist, hinreichen, ob er gleich als Virtuose oder als Componist zu wenig leistet, oder

gar kein praktisches Genie ist. Man würde übereilt verfahren, wollte man aus der Unfähigkeit im Praktischen auf theoretische Geschicklichkeit und Einsicht einen ungünstigen Schluß ziehen. Genauigkeit, Deutlichkeit, Gründigkeit in der Entwickelung und Darstellung der Theorie der Tonkunst muß von dem guten Theoretiker verlangt werden. Der ausübende Künstler kann aber nur in der wirklichen Ausübung seiner Kunst, als Virtuose oder Compositeur, geprüft werden. Eine bloße Prüfung seiner Wissenschaft kann sehr irre führen; was er nicht zu sagen weiß, kann er sehr gut leisten und durch die That ausführen.

(Der Schluß folgt.)

Timotheus oder die Gewalt der Musik. Eine Cantate von G. B. Händel, mit vermehrter Instrumentirung von W. A. Mozart.

Die Musik-Dilettanten Wiens, stolz bewußt, wie herrlich ihrem zahlreichen Vereine im vorigen Jahre die Ausführung der Cantate Timotheus gelang, und wie vollkommen sie ihren erhabenen Zweck erreichten, als sie die, bei zwei Darstellungen dieser Cantate im k. k. Reitschulgebäude eingegangenen bedeutenden Geldsummen den durch den Krieg verunglückten Bewohnern Aspern's, und den durch Feuersbrunst ihres Habes beraubten Bewohnern Badens widmeten, verbanden sich in diesem Jahre abermals zur Ausführung dieses Meisterwerkes, indem sie den Ertrag der ersten Darstellung (am 11. November) zur Unterstützung der, in dem gegenwärtigen heiligen Kriege verwundeten tapfern Vertheidigern des Vaterlandes, und den der zweiten (am 14. Nov.) zur Vertheilung an die zurückgelassenen Familien

der ins Feld gezogenen Landwehrs-Männer bestimmten.

Der wohlthätige Sinn der Bewohner dieser Residenzstadt ließ auch dießmal dem Musik-Dilettanten-Verein seine patriotische Absicht erreichen; ja, die Einnahme, übertraf alle Erwartungen. Das dringende Bedürfniß der Hülfe gestattete nämlich nicht, die Einübung einer neuen Composition vorzunehmen, und die Wiederholung der schon bekannten Cantate ließ bei einem gewöhnlichen Publikum ein geschwächtes Interesse und daher einen minder zahlreichen Besuch besorgen; allein eben darin bewährte sich der ächte Kunstsinn der Bewohner Wiens, daß es nicht der Reiz der Neuheit, sondern der innere Werth ist welcher bei Gegenständen der Kunst ihre Theilnahme bestimmt. Mit nicht geringerem Verlangen als im vorigen Jahre ward die Produktion von Händels Timotheus erwartet, und an den dazu bestimmten Tagen drängte sich Alles nach diesem schönen Genusse.

Die Ausführung der Cantate von 704 Mitgliedern also um 114 mehr, als im vorigen Jahre) ging wieder holt vortrefilich. Herr Hofkapellmeister Salieri hatte dießmal die Einübung der Chöre mit den, dem Vereine neu beigetretenen Dilettanten besorgt: der k. k. Hofkonzipist v. Mosel leitete das Ganze mit rühmlichst erprobter Einsicht und unermüdetem Eifer. Der Hr. Großhändler Tost dirigirte an der ersten Violine. Die Solofingstimmen übernahmen Fr. v. Gepmüller, Fräulein Linhardt, Hr. K. Rath v. Sonnleitner, Hr. Soini und Hr. Hofmann. Eine ausgezeichnete Erwähnung verdient das besonders zweckmäßige neue Arrangement des Orchesters, welches das richtige Zusammenwirken den Mitgliedern nicht wenig erleichterte Der Verein verdankt dieses größtentheils dem erfahrnen Rathe des schon genannten Herrn Hofkapellmeisters Salieri, der sein Verdienst um dieses Unternehmen noch dadurch vermehrt hat, daß er dem Vereine eine von ihm komponirte kleine patriotische Cantate übergab, welche, nach der, um einige Gesangstücke verkürzten Cantate Händels, abgesungen wurde. Ungeachtet des fühlbaren Contrastes des Stoles beider Compositionen, gewährte doch auch jene des Hrn. Salieri ein lebhaftes Vergnügen, und mußte bei jeder Produktion auf allgemeines Verlangen wiederholt werden. Die versammelten mehrerer Tausend Zuhörer bezeugten durch die bei jeder Stelle erneuerten Akklamationen, daß die in der Cantate ausgesprochenen Wünsche des Heils und Segens für unsern besten Kaiser Franz in der Brust jedes seiner getreuen Unterthanen glühen, und sie von dem Gefühle des Glückes durchdrungen sind, dem Lande anzugehören, das sich des Schutzes des erhabensten Monarchen erfreut.

Correspondenz-Nachrichten.

Prag, den 10. November. — Die zweite Oper, welche seit der Wiedereröffnung der Opernbühne auf der hiesigen Bühne neu gegeben wurde, sind: Die vornehmen Wirthe, mit Musik von Catel. Dieses Werk erfreute sich keines sonderlichen Beifalls, und es ist höchst auffallend, wie der Verfasser der Semiramis sich so sehr zu seinem Nachtheile verändern konnte. Bringt es etwa die komische Oper mit sich, daß ihre Melodie plebejisch, die Harmonie aber seicht und leer seyn muß? — Wenn es so ist, so gereicht es dem Verfasser wahrlich zum Verdienste, sich so sehr verläugnet zu haben. Allein wer erkennt nicht in Figaro oder Cosi fan tutti trotz der Verschiedenheit des Gegenstandes den Verfasser eines Idomeneo, eines Titus? Die Ouvertüre, die nichts, als eine Zusammenreihung vielfärbigter Sätze ist, welche weder durch Neuheit noch Schönheit sich herausheben, erregte schon ein ungünstiges Vorurtheil, da ihr eigentlicher Zweck ist, einen Prolog zu dem Werke zu bilden, und dessen Geist auszusprechen. Eben so sehr hat sich der Verfasser durch den Schluß der Oper,

der nach Art und Weise der gewöhnlichen französischen Oper ein äußerst magerer und gemeiner Chor ist, in Nachtheil gestellt. Unter den Gesangstücken erregten nur Wenige des zweiten Akts einige Aufmerksamkeit. Die Ouverture zum dritten Akt, so sehr sie auch einem sich prodnzirenden Flötenspieler willkommen seyn mag, ist dem Ganzen so heterogen, daß wir die Nothwendigkeit und Verkettung mit derselben durchaus nicht begreifen. Doch etwas Neues — auch schön und zweckmäßig? — welches dem ruhigen und denkenden Zuhörer kaum entgehen kann, sind gewisse Einleitungen, ex abrupto, welche den Gesangstücken sehr häufig vorangehen, und bald von einzelnen Instrumenten, bald von mehreren zugleich ausgeführt werden. Was der Verfasser eigentlich damit beabsichtiget haben will, ist wohl schwerlich zu enträthseln, aber so viel ist doch gewiß, daß es beinahe eben dieselbe Wirkung hervorbringt, als wenn man (wie gewisse Musiker zu thun pflegen) vor dem Anfange eines Stücks allerhand Schnörkeln hören läßt. Doch sollten sie nicht etwa die Verknüpfung des fahlen Dialoges mit dem darauffolgenden Gesangstücke vorstellen? Die Aufführung war den Kräften der handelnden Personen angemessen. Die Hauptrolle der Marquis Ravannes ward von Hrn. Morhardt mit Feuer und Wahrheit gegeben. Die Kraft und Fülle seiner Stimme entfaltete er hier vielmehr, als in seinem ersten Debut, und wenn sein Organ auch nicht jene angenehme Weichheit die man so gern an Tenorstimmen wahrnimmt, so hat er doch dagegen manche andere Vorzüge. Außer diesem zeichnete sich noch Hr. Allram (Schauspieler) in der Rolle des Dutreillage aus, die in musikalischer Hinsicht zwar kaum der Erwähnung werth ist, welche er aber durch sein ächt-komisches Talent zu einer der interessantesten und unterhaltendsten empor hob. Dieser Oper folgte: Jakob und seine Söhne in Egypten, mit Musik von Mehul, auf der hiesigen Bühne gleichfalls zum erstenmal gegeben. Wenn gleich diese Oper keinesweges den hohen klassischen Kunstwerth hat, den ihr die französischen Kunstrichter mit vollen Händen zumaßen, so enthält sie doch manches Schöne, und wenn

nicht durchaus Neues, doch sehr Erfreuliches. Der Charakter des Simon ist am vorzüglichsten gehalten und durchgeführt, jenem des Jakobs fehlt es an Wahrheit. Es ist der physischen Kraft und dem Grade der Empfindungen eines Greises vom höchsten Alter zuwider, ihm die Extreme des Umfanges der Baßstimme mit Gewalt erpressen zu lassen. Das Alter eines Jakobs fordert, daß die Melodie auf einen kleinen Umfang der Töne beschränkt werde. Dieser Mißstand ward durch die Darstellung des Hrn. Siebert um so auffallender, der sich in der grauen Perücke und Bart schon alt genug zu seyn glaubt. Auch in Josephs Charakter hat der Componist den Mann und Statthalter übersehen, und nur die fromme Kindesliebe des ehemaligen Hirtensohns vor Augen gehabt. Es erhebt Hrn. Mohrhardts Verdienst, daß er diese Lücke durch sein begeistertes Spiel einigermaßen deckte. Daß die Rolle des Benjamins durch ein Kind besetzt war, ist ein nicht zu bezweifelnder Mißgriff, der den Effekt besonders in Ensemble sehr schwächte. Die Chöre gehören mit unter die gelungenen Parthien, besonders brachte das Morgengebet viel Rührung hervor. Allein mit der Musik, welche Josephs Triumphzug begleitete, konnte Ref. schlechterdings nicht einig werden, denn sie versetzte ihn, statt nach Memphis nach Groß-Kairo. Eben so neu für uns war die Vorstellung von Uthal, mit Musik von Mehül. Dieses kleine Singspiel zeichnet sich durch nichts anderes aus, als daß der Componist die Violinen davon ausschloß. Was ihn dazu bewogen haben mag, soll er selbst dem fragenden Kunstrichter beantworten. Wir bemerken leider nur zu sehr, daß es ein Körper ohne Seele ist. Auch konnten wir nicht gewahr werden, daß eine bis jetzt noch unbekannte und auf der Bühne noch nicht dargestellte Leidenschaft, noch sonst eine neue dramatische Situation, die Verbannung der Violinen nothwendig erheischt, oder gerechtfertiget hätte; im Gegentheile ist der Zwang zu kennbar, den Hr. Mehül sich anthut, um den Mangel der Violinen durch ein und das andere Blasinstrument zu ersetzen. Er hat unstreitig der Madame Viole zu viel Ehre angethan, und

ihre Eigenschaften zu hoch geschätzt, indem er sie zur dirigirenden Meisterinn des Orchesters erhob. Möchte er doch die Welt noch mit einem Produkt ähnlicher Art beschenkt haben, wo die Violoncelles das Regiment führen. In dieser Operette debutirte Demois. Vliegen als Malvina zum zweitenmale. Da sie sich erst seit kurzem der Bühne gewidmet, so wäre es hart und unbillig, gegen sie mit richterlicher Strenge zu verfahren. Wenn sie bis jetzt in der Intonation noch nicht fest, und ihre Kehle noch nicht geläufig ist, so sind das freilich Dinge von Bedeutenheit, welche aber doch durch ein ununterbrochenes Studium, und durch einen guten Meister verbessert werden können, und verdient schon deßhalb Nachsicht, als Mehrere bei vieljähriger Praxis noch immer diesen Fehlern unterworfen sind. Als Schauspielerinn bewies sie, daß sie nicht ohne Talent sey, denn sie verband Anstand mit richtiger und deutlicher Deklamation. Hr. Kainz gab den Uthal als Akteur ziemlich gut, doch als Sänger war er nichts weniger, als erfreulich. Wenn die an sich trockene Rolle des Königs Lathmor gar keine Wirkung that, so hat sicher die Unbehilflichkeit des Hrn. Siebert das Ihrige dazu beigetragen. Es ist ein wenig drolligt, wenn im Chor der Barden, die mit Harfen erscheinen, gar nichts von einem Harfentone gehört, und auch nicht einmal vom begleitenden Orchester in der entferntesten Aehnlichkeit nachgeahmt wird, ausgenommen man wollte das dafür gelten lassen, daß hie und da ein schwacher Laut von einem Pianoforte vernommen wird. Der Dichter hat den Stoff, der dem Ref. im Ganzen nicht zum musikalischen Drama geeignet ist, zu ärmlich und stiefmütterlich behandelt. Die Charaktere sind nur angedeutet, und das Ganze nur als die Skizze eines Ossianschen Gemäldes von Schülerhand anzusehen; und wenn der Mangel des poetischen Werthes als Entschuldigung für den Compositeur dienen soll, so darf man dennoch auch von einem geschätzten Tonkünstler fordern, daß er in der Wahl eines Dramas für seine Kunst etwas schwieriger seyn möchte. Außer diesen neuen Erscheinungen kamen noch die Vestalin, und der Wasserträger wieder in die Szene.

Diese beiden Opern sind hier schon längst bekannt, und es ist über deren Werth auch schon längst das Urtheil laut ausgesprochen worden, daß ich der erstern bloß deshalb erwähne, weil Madame Grünbaum (Müller) als Julia sich selbst übertraf. Diese sehr schätzbare Sängerinn bekundet von Tag zu Tag mehr, daß sie eine der vorzüglichsten jetzt lebenden Sängerinnen Deutschlands sey. Demois. Vliegen begann in der Rolle der Oberpriesterinn ihr erstes theatralisches Debüt. Warum sie gerade das erstemal die einzige Arie ihres Parts ausgelassen, heißt doch wohl nicht umsonst fragen? —

Anekdote.

Virtuosen-Bekanntschaft.

Ein berühmter Tonkünstler war von dem Kaiser Joseph II. nach Wien berufen worden, und wurde, wenige Stunden nach seiner Ankunft, zu einem Konzerte nach Hofe bestellt.

Er trat in den Konzertsaal, und fand ihn noch leer. Bald darauf trat ein Mann herein, grüßte ihn kalt, und stellte sich an den Ofen, ohne ihn anzureden.

Aus langer Weile setzte sich jener an ein Fortepiano, und phantasirte.

Nach einer Weile setzte sich der andere auch an ein Instrument, und führte jedesmal, wenn jener mit einem Thema fertig war, ein ähnliches aus.

So unterhielten sie sich, so machten sie ihre gegenseitige Bekanntschaft, ohne ein Wort zu wechseln.

Doch endlich, bei einer vorzüglich schönen Stelle fuhr der Fremde auf:

„Sie sind Mozart!"

„Sie sind Clementi!" antwortete der andere, und sie fielen sich in die Arme.

Nro. 47.

Wiener allgemeine musikalische Zeitung.

(Mittwoch den 8. Dezember 1813.)

Correspondenz-Nachrichten.

Frankfurt am Main, den 9. Nov. Am 6. d., dem herrlichen Tage des Einzuges unseres allergnädigsten Monarchen in diese Stadt, wurde auf der hiesigen Bühne bei reich erleuchtetem Hause Titus der Gütige gegeben. Die Größe der Zeitepoche, die Anwesenheit der zwei erhabenen Monarchen, riß Alles zur Begeisterung hin: auch auf Sänger und Orchester mußte diese übergehen; und so konnte denn die Aufführung der Oper im Ganzen nicht anders als gut und kräftig seyn, wie sie es auch größtentheils war. Ich theile Ihnen nachstehend einige Notizen über diese Aufführung, so wie über den Zustand der hiesigen Oper überhaupt, mit.

Mad. Graff gab die Rolle des Sextus, Mad. Ursprung jene der Vitellia, Hr. Illenberger den Titus, Hr. Pertold den Publius. Mad. Graff verdient das Lob einer vorzüglichen Sängerinn; sie verbindet mit einer beträchtlich starken, biegsamen und gebildeten Stimme richtige Deklamation, wahren, bewegten Ausdruck und zweckmäßige Mimik. Sie erinnert in manchen Stellen an die vortreffliche Mad. Harlas aus München. Mad. Ursprung hat in ihrem Vortrage mehr Kraft, aber weniger Annehmlichkeit, eine wahrhaft alt-mäßige, volle Tiefe, und in Verhältniß viele Höhe, die aber nicht immer natürlich und klingend bleibt. Ihre Verzierungen dürften sparsamer angebracht seyn. Ihr Gebärdenspiel war lobenswerth. Hrn. Illenbergers Bariton gibt Anmahnung an den Meistersänger Brizzi, den er auch im Vortrage kennbar nachahmt. Seine Stimme hat Klang, Umfang, Geläufigkeit, Annehmlichkeit. Doch hat er jene schöne Verbindung zwischen Kopf- und Bruststimme noch bei weitem nicht erreicht, welche die Zierde eines Baritons ist, und die man an Brizzi bewundert. Auch wäre ihm der Rath zu geben, seinen Gesang nicht durch verbrauchte Verzierungen zu überladen, welche leider auf so vielen Theatern die moderne Geißel aller ächten Kunstliebhaber geworden sind. Sein Spiel ist nicht ohne Würde. Hrn. Pertolds Baß ist brav, wenn gleich etwas trocken: sein Vortrag ist einfach, ohne Floskeln, wie es einem Baßsänger ziemt. — Die Chöre waren hinreichend besetzt, und wurden gut gegeben. Was das hiesige Orchester belangt, so behauptet es den schon lange wohl erworbenen Ruhm, als eines der besten in Deutschland; Schade, daß eine Unpäßlichkeit an diesem Tage Hrn. Musikdirektor Schmidt verhinderte, die Leitung zu führen. Diesem Umstande, so wie dem bei der Sängerwelt, leider! auch zur Mode gewordenen Schleppen des Zeitmaßes — wodurch der höchste Ausdruck erreicht werden will, während der eigentliche Charakter der Composition oft darüber verloren geht — muß es zugeschrieben werden, daß so manche Tempi, dem Geiste der Musik nach, beträchtlich zu langsam genommen wurden, wodurch diese nothwendig an Energie verlor. Ueberdieß waren drei feemde, sehr heterogene Arien eingelegt; der bedeutendste Zusatz aber bestand darin, daß man gleich nach der Ouverture ein Finale — wenn ich nicht irre, aus dem Labyrinth von Winter — als Eingang eingeschaltet hatte; ein treffliches Musikstück, durch dessen lärmenden Effekt, gleich beim Anfange der Oper, jedoch das so wohl berechnete erste Duett natürlich etwas im Schatten gestellt, und

überhaupt das musikalische Gleichgewicht des ersten Akts, das wohl nie ein Tonsetzer genauer abzuwägen verstand, als der unsterbliche Mozart, gestört wurde. Dieß abgerechnet, war die Aufführung der Oper, wie bereits oben erwähnt worden, sowohl in einzelnen Theilen als im Zusammenwirken, nebst dem auch die Dekorationen und das Costüme, sehr befriedigend, und gewährte dem Publikum um so mehr Vergnügen, je länger es im Kriegsgetümmel Kunstgenüsse dieser Art entbehrt hatte.

Gestern trat unsere *) allgeschätzte Mad. Milder-Hauptmann in einer ihrer schönsten Rollen, der Emeline, in der Schweizer Familie auf. Sie wurde, wie es ihr seltenes Talent und ihr Ruf erwarten ließ, mit dem größten Beifalle empfangen, der im Verlaufe der Oper immer zunahm. Sie trug ihren Part mit einer seltenen Fülle der Stimme, und jener Wahrheit vor, die uns in Wien bei jeder Vorstellung entzückte. Auf rauschendes Verlangen des Publikums wiederholte sie die gemüthliche Arie: „Wer hörte wohl jemals mich klagen?“ Wir werden Gelegenheit haben, sie noch in mehreren Gastrollen zu hören.

Frankfurt, den 12. Nov. — Meinem Versprechen gemäß, setze ich heute meine dramatisch-musikalischen Notizen fort. Vorgestern wurde das Melodram von Benda: Medea, gegeben. Die treffliche Schauspielerinn aus Hamburg, Mad. Schröder, trat darin als Medea auf. — Eine vollendetere Darstellung dieser schweren Rolle, in allen ihren Schattirungen, läßt sich kaum denken. Besonders erinnere ich mich nicht, ein volleres, klingenderes, und verständlicheres weibliches Organ gehört zu haben. Was die Musik des Melodrams betrifft, so wissen Sie, daß wir sie bei uns in Wien seit Jahren nicht mehr gehört haben; um so unpartheiischer war ich im Falle, darüber zu urtheilen, und ich versichere Sie, daß sie mir, besonders in einzelnen Stellen, noch recht großes Vergnügen gewährte. Es war doch eine kräftige, meisterliche Feder, die des Vaters Georg Benda, die ihren klassischen Werth in allen Zeiten behalten wird, so sehr auch die Instrumentalmusik seither durch Mozart, Haydn, Cherubini und Beethoven bereichert worden, und welche Erweiterungen (von denen ich zwar vorerst keinen Begriff habe) ihr auch noch bevorstehen mögen. Uebrigens sind die Melodrame überhaupt, nicht ganz mit Unrecht, in der neuern Zeit größtentheils aus der Mode gekommen; meiner Meinung nach wenigstens bleibt diese Art dramatischer Vorstellungen eine Mittelgattung, der selbst der beste Schauspieler und Musiker die nöthige Einheit nicht zu geben vermag.

Nach dem Melodrama folgte der Kalif von Bagdad, von Boyeldieu lebhaft und mit glücklichem Ensemble aufgeführt.

Gestern (den 11.) erfreute man das zahlreiche Publikum mit einer recht wohlgelungenen Aufführung Don Juans. Hier hatte das Orchester unter Herrn Schmidts Leitung volle Gelegenheit sich zu zeigen. Von der Ouverture an wurde jedes Stück dieses Meisterwerks mit aller Kraft und zugleich mit aller Nuancirung, die es erfordert, aufgeführt. Die konzentrirte Stellung des Orchesters — dieselbe, welche Hr. Direktor Spohr vor kurzem bei uns im Theater an der Wien veranlaßt hat — trägt offenbar viel zum Effekt bei. Von den Sängerinnen nenne ich Ihnen Madame Graff (Donna Anna), von der ich schon neulich (im ersten Briefe) sprach, und welche ihren Part mit Reinheit und wahrem Ausdrucke vortrug, obgleich ihre Stimme nicht mehr sehr jung ist; dann Herrn Körner (Leporelle), der wenig Tiefe, aber sonst einen guten Baß hat, und recht gut spielte. Herr Hill gab den Don Juan in wahrem Charakter, aber seine Stimme ist der Rolle nicht gewachsen. Eben so hat Mad. Urspruch für den Part der Elvira nicht die hinreichende Höhe. Herr Höfler

*) Es scheint nothwendig, hier anzuzeigen, daß, wenn der Correspondent hier und in der Folge von uns und unser spricht, dieses sich immer auf Wien beziehe, welches von daher kommt, daß der Correspondent ein hiesiger Kunstfreund ist, der sich nur als Reisender zu Frankfurt aufhält.

Anm. der Redaktion.

(Don Gusmann) *) gab einen neuen Beweis, wie groß der Mangel an guten, gebildeten Tenorstimmen in Deutschland zu werden anfängt: er leistete nicht nur, was er konnte, sondern noch weit mehr, als er, nach seinen Fähigkeiten, leisten sollte. Wenn doch Jeder in seinem Wirkungskreise bleiben wollte! —

Frankfurt, den 15. Nov. — Von der vorgestrigen Aufführung der, seit drei Jahren, auf allen deutschen und französischen Theatern so häufig gegebenen Oper: Aschenbrödl, kann ich Ihnen im Ganzen nicht so viel Lobenswerthes melden, als von jener Don Juans. Freilich sind wir durch die, bis ins kleinste Detail, so vortreffliche und so glänzende Vorstellung dieser Oper in unserm schönen Theater an der Wien so sehr verwöhnt, daß uns schwerlich eine andere Bühne in derselben wird befriedigen können; aber auch die billigen und unerläßlichen Ansprüche der Kunst fand ich hier theilweise nicht erfüllt.

Nur zwei Rollen waren gut besetzt, und wurden zu Danke vorgetragen: Aschenbrödl und Alidor. Mlle. Brand ist durch ihre niedliche angenehme Gestalt, durch ihre artige Stimme, durch ihren naiven gemüthlichen Vortrag, zu ersterer Rolle — wie diese nämlich beinahe durchaus auf den deutschen Bühnen dargestellt wird — ganz geeignet, denn die französischen Cendrillons legen in diesem Charakter mehr Muthwillen, mehr Drolliges, aber auch weniger wahren, einfachen Ausdruck. Herr Hill, als Alidor, gab seinem Parte den richtigen bedeutungsvollen Sinn, den er erfordert; als Erzieher eines bereits sehr mannbaren Prinzen hätte er übrigens seinem Gesichte zehn oder zwanzig Jahre mehr aufliegen dürfen. Von Hrn. Höflers Tenor sprach ich Ihnen schon jüngsthin; auch zur Rolle des Prinzen mangelte seiner Stimme die erforderliche klingende, natürliche Höhe. Die zwei interessanten Rollen der Chlorinde und Thisbe wurden durch Mad. Ursprung und Mad. Graff im Spiele und Gesange sehr unzulänglich vorgetragen. Von jenem Stolze, jener steifen, affektirten Grazie, welche die hochadeligen Fräuleins v. Montefiascone bezeichnen, und andererseits von dem störrigen, aufbrausenden Wesen gegen die unterdrückte Stiefschwester kurz von jenem ächt-komischen, theatralischen Gemälde, das uns Demoiselle Buchwieser als wahre Künstlerinn, in Vereinigung mit Madame Hönig, so vollendet darstellt, war wenig zu gewahren. Was den Gesang betrifft, so brauche ich Ihnen nicht mehr zu sagen, als daß das erste brillante Duett — wie es schien, Heiserkeit halber — ganz wegblieb, das zweite aber sehr abgekürzt, und die hohen Kordes ganz verändert waren.

Aehnliche Abänderungen haben überhaupt noch an mehreren Stellen der Oper Statt gefunden. So war der Anfang des zweiten Theils der Ouverture, ich weiß nicht warum, umgestaltet. Bei dem Marsche im zweiten Akte vermißte ich den majestätischen Schall der Trompeten von der Bühne, so wie in dem vorhergehenden Duett die Begleitung der obligaten Trompete hinter der Szene. Das Zeitmaß war, wie neulich im Titus, bei einem großen Theile der Musikstücke beträchtlich zu langsam, und fiel öfters ins Schleppende; eine Gewohnheit, die gewiß dem musikalischen Effekte eben so nachtheilig ist, als das übertriebene Feuer, dem sich manche Orchester, besonders bei Ouverturen und Finalen, zu überlassen pflegen, und welches gewöhnlich zuletzt in eine Jagd ausartet, bei der die Deutlichkeit und Präzision den größten Schaden leidet. Uebrigens sind die eben bemerkten Mängel, wie Sie sehen, von der Art, daß sie von Seite eines so geübten Personals, als das hiesige ist, leicht beseitiget werden, und dadurch dem beliebten, fruchtbaren Componisten Nikolo volle Gerechtigkeit widerfahren könnte.

Gestern (den 14.) Abends gab Madame Milder-Hauptmann Conzert im Saale zum rothen Hause, wobei sie eine Arie, und mit Madame Ursprung ein Duett von Nikolini trefflich und mit ungetheiltem Beifalle vortrug.

*) Hier unter dem Namen Don Ottavio bekannt.

Brünn, am 13. Nov. — Unsere Oper befindet sich gegenwärtig in einem kläglichen Zustande. Herr Schreinzer, erster Bassist, Mad. Braun, erste Sopransängerinn, und Herr Kapellmeister Braun, haben das hiesige Theater verlassen. Es mangelt daher sowohl an der zweckmäßigen Besetzung der vorzüglicheren Opern-Parte, als an einer guten Leitung des Orchesters, welches einstweilen provisorisch Herrn Glöggl übergeben worden ist.

Da unter solchen Umständen nur kleine Opern und Singspiele gegeben werden können, so hat die Direktion diesem Mangel durch das Etablissement eines kleinen Ballets zu ersetzen gesucht Wenn schon das beste Ballet den Freunden dramatischer Musik keinen genügenden Ersatz für eine ziemlich gute Oper, wie wir sie noch vor kurzem besaßen, gewähren, so kann ein sehr mittelmäßiges Ballet, wie unser gegenwärtiges, um so wenig entschädigen. Es wäre daher sehr zu wünschen, daß unsere Theater-Direktion die, in einer Provinzialstadt, schwer zu realisirende Idee eines stehenden Ballets bald wieder aufgebe, und uns wieder den ungleich höhern Genuß einer guten Oper zu verschaffen geneigt seyn möchte.

Ueber die Prüfung der musikalischen Fähigkeiten.

(Beschluß.)

In Rücksicht des Urtheils über Musik ist eine Prüfung verschiedener Fähigkeiten möglich. Man lasse über die nämliche Composition, nach den Noten und nach der Aufführung, mehrere urtheilen. Einige werden mit Scharfsinn und Einsicht über die Neuheit der Erfindung, über die zweckmäßige Anordnung der Composition, über die Richtigkeit des Rhythmus und der Harmonie, über die Wahrheit des Ausdrucks urtheilen. Andere werden schneller die feinen Wendungen der Melodie, die große

Einheit des Ganzen, oder den darin herrschenden Ton bemerken. Einige werden den Werth der Musik mehr nach ihrem harmonischen Gehalte, nach ihrer kontrapunktischen Regelmäßigkeit und künstlichen Verbindung, andere mehr nach ihrem poetischen Sinne, nach ihrem affektvollen Ausdrucke schätzen. Die letztern werden vielleicht manchen Fehler gegen die mechanische Kunstregel übersehen, und von dem Effekte des Ganzen entzückt werden. Bei Andern wird die Wahrnehmung der Mängel im Einzelnen die Wirkung des Ganzen stören. Einige werden mehr durch den Verstand, andere mehr durch das Gefühl urtheilen.

Eine Prüfung des richtigen Gefühls, der gewandten Phantasie und der Einsicht des musikalischen Zöglings könnte man auch auf folgende Art anstellen, um die Gabe der Vorhersehung, die dem Componisten und Virtuosen so nöthig ist, zu erfahren. Man könnte ihm nämlich den Anfang einer Melodie, den ersten Theil einer Sonate oder dergl. vorlegen, und die übrige Ausführung aufgeben. Man würde aus der Art, wie er ein Thema fortsetzte, eine Melodie ausführte, oder den zweiten Theil eines Musikstücks ausarbeitete, sowohl seine Bekanntschaft mit den Regeln, als seine musikalische Erfindungsgabe, seinen Geschmack und seine Geistesgewandtheit erkennen. Eben so wird es eine gute Uebung und Prüfung seyn, zu einer einfachen Melodie den Baß und die übrigen Stimmen, oder über einen Baß eine Melodie erfinden, oder auch sein Thema variiren, aus einer Partitur einen Clavierauszug ziehen zu lassen. Geht diese Arbeit leicht und gut von Statten, so darf man auf vorzügliches Talent schließen; zeichnet sie sich durch schnelle Uebersicht und neue Ideen aus, dann darf man Genie vermuthen; ist sie aber bloßes Werk des Fleißes, der Nachahmung und Berechnung, dann überwigt der Verstand die Einbildungskraft, dann darf man zu einem guten Theoretiker, zu einem korrekten Musiker, aber nicht leicht zu einem Künstler, sich Hoffnung machen, der die Kunst durch eigene freie Ausübung weiter bringt. So kann man das musikalische Genie auch durch Aufgaben prüfen, gewisse Affekte durch di-

Composition auszudrücken, und vorgelegten Gedichten eine, dem Sinne und der Deklamation angemessene Melodie und Begleitung zu geben. Und wo auch das produktive Talent mangelte, da wird sich doch der feine Geschmack im Anhören und prüfenden Lesen fremder Musik leicht durch die schnelle Wahrnehmung des Richtigen und Ausdrucksvollen, oder des Unrichtigen, Verfehlten und Matten, offenbaren. — Ob dem jungen Dilettanten ein großer Sinn für ästhetische Ideen beiwohne und er Anlage habe, Kunstprodukte nach ihrem ganzen Umfange und ihrer hohen Bedeutung zu schätzen, ob er also von dieser Seite Liberalität des Geistes zeige, über die Kunst mit Geschmack zu urtheilen, und in ihr ohne sklavische Aengstlichkeit zu arbeiten, das läßt sich einigermaßen aus der Art abnehmen, wie er musikalische Werke würdigt. Vielleicht faßt er bald die Hauptidee des Künstlers auf, und verliert sich in ihrer Ausführung mit Wohlgefallen: vielleicht aber bleibt er am Einzelnen zu sehr hangen, merkt mehr auf das Mechanische als auf das Aesthetische der Kunst, oder läßt sich wohl mehr von dem bloß sinnlichen Reize und physischen Effekte einnehmen, als vom dichterischen Ausdrucke begeistern. Der gute Lehrer wird dem Zöglinge, wo es ihm bald am Sinne und an der Kraft für das Allgemeine, bald an Empfänglichkeit und Sorgfalt für das Besondere fehlt, nachzuhelfen suchen. Denn die Kunst kann das Materielle und Mechanische nicht verschmähen; die ästhetischen Ideen können sich nur durch die physischen Kunstmittel offenbaren; das Besondere ist um des Allgemeinen willen nothwendig. Das Genie bedarf des Fleißes im Studium der Regeln des Kunstmechanismus; aber diese sollen den freien Schwung der Phantasie nicht hemmen. — Uebrigens ist in der Kunst der Sinn und die Kraft fürs Schöne und Erhabene mehr zu schätzen, als das bloße Gefühl des Richtigen. Er beweist höheres Kunstgefühl, wenn über dem Eindrucke einer geistvollen Composition manche kleine Fehler in der Ausführung oder selbst wider die angenommenen Regeln der Harmonie überhört werden, als wenn den mikrologischen Kunstrichter diese überwiegend beschäftigen. Der scharfe Sinn für die einzelnen mehr mechanischen, als ästhetischen, Kunstbedingungen läßt sich eher durch Uebung entwickeln, als die höhere Empfänglichkeit für das Ganze der schönen und wahren Kunstdarstellung sich erwecken läßt. Die mikrologische Tadelsucht in der Musik ist nicht immer mit wahrem Kunstsinne, mit tiefem Gefühle und zartem Geschmacke verbunden.

Im Gebiete der Musik wird es eben sowohl, als im geselligen Leben und bei der mündlichen Unterhaltung zweierlei Charaktere geben. Dem einen wird es nicht sonderlich gelingen, auf der Stelle den Ton der Unterhaltung zu treffen; und das Gespräch schicklich und angenehm fortzusetzen. Der Witz und die Gewandtheit des Andern weiß sich leichter zu finden und durch schnelle Antworten zu befriedigen. Der erstere wird dagegen, wenn man ihm Zeit läßt zur reifen Ueberlegung eines Gegenstandes, denselben gründlicher und lehrreicher behandeln, als der schwatzhafte Witzling. So der Musiker. Eine Phantasie aus dem Stegreife, eine Composition auf der Stelle in kurzer, vorgeschriebener Zeit, das Prima-Vista-Spielen eines Conzerts wird ihm vielleicht nicht glücken; er ist gewohnt langsam, aber gründlich zu arbeiten. Man gönne ihm Zeit zur Ueberlegung ung Vorbereitung, Muße zur Arbeit. Er wird im Gesange und Spiele oder in der Composition vielleicht mehr leisten, als der Improvisatore; wird das, was er vollständig aufgefaßt, mit seinem Geiste erschöpft und seinen Kräften unterworfen hat, zur Bewunderung wahr, gründlich, schön und lebendig darstellen. Soll der musikalische Zögling Proben ablegen, so verhüte man nur alles, was ihm die ruhige Gemüthsfassung rauben könnte, vergönne ihm Alles, was den freien besonnenen Gebrauch seiner Kraft und Kenntniß fördert.

Ein vorzügliches Merkmal glücklicher Anlage zur musikalischen Composition ist die Neigung und Fähigkeit der Kunstschüler zu eigenen Erfindungen in derselben. Er wird die ihm zum Muster vorgelegten Werke nicht sklavisch nachahmen, nicht ihre Manier kopiren, sondern nur von ihrem Geiste zu ähnlichen Produkten ermuntert werden. Die Theorie des Lehrers wird von ihm bei

reifender Einsicht nicht blindlings angenommen und befolgt werden. Er wird sich manche Zweifel erst auflösen, sich die Regeln durch eigenes Nachdenken und Erfahrung als nothwendige Gesetze erst entwickelt haben müssen, ehe er die Theorie zu der seinigen macht und in seine Praxis übergehen läßt.

Am meisten unterscheiden sich die guten von den schlechten Köpfen in ihren musikalischen Aufsätzen, wodurch man ihr Kompositionstalent prüft. Vielleicht haben es die Minderbegabten durch Fleiß und gutes Gedächtniß weiter gebracht, und scheinen bei dem ersten Anblicke mehr zu versprechen. Allein genau besehen, findet man weniger Eigenthümliches und Neues bei ihnen. Die andern hingegen haben weniger behalten, sind aber origineller, und beweisen durch die Gründlichkeit, mit der sie eine gefaßte Idee verfolgen, oder mannigfaltige Melodie auf einen Hauptsatz zurückführen, mehr eigenes Nachdenken, mehr Zusammenhang in den Begriffen ihres Geistes.

Was Garve in Hinsicht des philosophischen Talents bemerkt, läßt sich mit einiger Modifikation auf das musikalische anwenden. Der richtige und sorgfältige Gebrauch der musikalischen Sprache zeugt von Scharfsinn bei dem Virtuosen und Componisten. Die musikalische Sprache hat mehrere Töne, Figuren, Modulationen, die in der Hauptsache gleichbedeutend sind, aber doch in Nebenbeziehungen sich so unterscheiden, daß sie nicht überall gleich gut passen. Der scharfsinnige Musiker sieht auf die Hauptempfindung, dann auf die Uebergänge und Abstufungen derselben, auf den natürlichen Wechsel der Affekte, auf die harmonische Stetigkeit der musikalischen Eindrücke, kurz, auf die Einheit des Effekts. Er wählt die Figuren weislich, so wie sie zum Ganzen übereinstimmen; mischt nicht ungleichartige so untereinander, daß das Gefühl des Zuhörers zwecklos hin- und herschwanken muß; er bringt die Manieren und Verzierungen nicht bloß nach der Convenienz der Mode an, ist sparsam mit bloßen Passagen, und verschmäht sie, wo sie nichts ausdrücken, weder melodisches noch harmonisches Interesse haben. Kurz, der scharfsinnige Componist beschränkt seine Phantasie mit Weisheit, und bedient sich seines Reichthums, seines Witzes, seiner Kraft, nicht mit unbesonnener Willkühr, sondern nach dem Zwecke der Kunstdarstellung. Jeder Ton, jeder musikalische Gedanke, jede Manier, jede Veränderung des Zeitmaßes oder der Tonart, jede Modulation und harmonische Ausweichung ist bei ihm am rechten Orte; nichts ist umsonst da, und was er sagte, drückt er ganz und bestimmt aus. Im Gegentheil gibt es Musiker, auf die man Garve's Worte anwenden könnte: „Einige sagen Alles nur halb; sie sind zufrieden, wenn man nur ungefähr gewahr wird, was sie sich denken; sie nehmen immer den gewöhnlichsten Ausdruck zuerst, und kennen keine andere Wahl desselben als die Nachahmung, weil sie keine Unterschiede kennen, nach denen sie ihre Wahl bestimmen sollten." — Ihre Musik muß unbestimmt und gemein ausfallen. Wenn sie auch einen guten Gedanken haben, so werfen sie ihn nur roh hin, und führen ihn nicht aus. In ihrer Composition findet man lauter Einfälle, nichtsbedeutende Passagen, nirgends Vollendung, wahre Kraft oder Zusammenhang.

Einige allgemeine Merkmale, woran sich gute Köpfe überhaupt erkennen lassen, setzt Garve in seiner Abhandlung hinzu, und sie gelten auch ziemlich von den musikalischen Talenten.

Erstens. „Die Eitelkeit hat bei ihnen weniger Einfluß, und die Erwartung des Lobes ist bei ihnen ein schwacher oder überflüssiger Bewegungsgrund, weil die Sache selbst schon für sich sie beschäftigt und einnimmt. Wer nicht mit einer gewissen Leidenschaft an seine Arbeit geht, nicht aus Vergnügen über seine eigene Beschäftigung bei derselben aushält, ohne alles Interesse des Eigennutzes oder Ehrgeizes, wer bei seinem Werke einen andern Bewegungsgrund, als das Angenehme des Gegenstandes selbst, und das Vergnügen, seine Kraft auszuüben, bedarf, der ist ohne Genie."

Zweitens. „Gute Köpfe, die, wenn sie für sich ohne Aufforderung und ohne Anstrengung über eine Materie denken, voller Einsichten sind, werden vielleicht

an den Zeiten und Orten, wo sie sich am meisten zeigen wollen, und wo es eigentlich darauf ankommt, eine Probe ihrer Fähigkeit zu geben, weniger leisten, als andere." — Die Leidenschaft des Ehrgeizes, der Furcht, der Hoffnung setzt einigen das Blut in zu heftige Bewegung, um als Componisten oder Virtuosen sich vortheilhaft zeigen zu können, während bei andern gerade diese stärkere Belebung ihre Kraft, welche sonst schläfrig wirkt, auf vortheilhafte Art erhöht. Manche werden durch Affekt und Leidenschaft von der angemessenen Kraftäußerung in der Kunst abgezogen, manche aber bedürfen eines solchen Sporns, um etwas Vorzügliches zu leisten.

Drittens. „Gute Köpfe haben selten eine gewisse Art von so anhaltendem sklavischen Fleiße. Sie finden in dem Unterrichte ihrer Lehrer nur einen Stoff, den sie selbst erst bearbeiten, sie suchen sich die Quellen der Kenntnisse, die sie brauchen, selbst; und, ob sie gleich diejenigen nicht vernachlässigen, die ihnen angeboten werden, so sind sie doch nicht so ängstlich begierig darnach, als die Andern, die darin das einzige Mittel ihrer Aufklärung finden. Mit einer größeren Fähigkeit ist auch nothwendig eine größere Leichtigkeit im Arbeiten verbunden. Bei einer gleichen Anzahl von Beschäftigungen werden also die fähigen Köpfe doch mehr Zeit unbeschäftigt seyn, als die mittelmäßigen."

Miszellen.

Als in der ersten Hälfte des Monats Oktober, kurz vor der glorreichen Schlacht bei Leipzig, Ihre Majestäten die Kaiser von Oesterreich und Rußland durch Altenburg gingen, nahmen Allerhöchstdieselben die schöne herzogliche Schloßkirche in Augenschein, und würdigten die darin befindliche herrliche Orgel, sowohl in Rücksicht der Eleganz, als der Schönheit und Stärke des Tons und der Mannigfaltigkeit der Register eine der berühmtesten in Deutschland, Ihrer besondern Aufmerksamkeit. Der durch seine Gründlichkeit und Geschicklichkeit ausgezeichnete Hoforganist Bartl ließ den beiden Monarchen das treffliche Werk in seiner ganzen Fülle und Ausdehnung hören. Kaiser Alexander ging selbst mit ihm einen Theil der Schöpfung von Haydn an der Orgel durch, und beide kaiserliche Majestäten gaben ihm Ihren Beifall zu erkennen und beschenkten ihn. Auch viele andere hohe Fremde, als: Lord Cathcart, Fürst von Gallizien u. a., so wie viele russische Offiziere von hohem Range kamen, um die Orgel zu hören, so daß Hr. Bartl im Falle war, an einem und demselben Tage ohne Unterschied durch 8 bis 9 Stunden zu spielen; eine Aufgabe, die nur durch einen Künstler, der einem so schwierigen Instrumente so vollkommen gewachsen ist, wie Hr. Bartl, befriedigend gelöst werden kann.

Bei der frühern Durchreise Sr. Majestät des Kaisers von Oesterreich im Anfange Oktobers durch Kommotau, wurde der bekannte treffliche Violinspieler, Hr. Dietz, Mitglied der königl. sächsischen Hofkapelle, der sich vor mehreren Jahren bei Kommotau angekauft hat, und sich daselbst auf Urlaub befand, nach Hof berufen, und hatte die Ehre, mehrere Abende bei Seiner Majestät zu spielen, wobei Allerhöchstdieselben ihn auf der Violine begleiteten.

Anekdote.

Künstlerlaunen.

Man bat einst den berühmten Komponisten Lully in einer großen Gesellschaft sehr anständig, sich auf der Violine hören zu lassen; aber er schlug es ab.

Der Wirth ließ hierauf einen seiner Bedienten, der dieß Instrument schlecht spielte, in dem Nebenzimmer eine von Lully's Melodien anstimmen.

Kaum hatte Lully ein Paar Takte gehört, so lief er voll Zorn in das Nebenzimmer, riß dem Menschen das Instrument aus der Hand, und spielte nun eine ganze Stunde, indem er immer dazwischen rief: „Pfuscher, so mußt du spielen! Pinsel, gieb Acht!"

Berichtigung zu Nro. 46. Aus Versehen wurden die Zwecke, welchen die beiden Aufführungen der Cantate Timotheus von dem Dilettanten-Vereine gewidmet worden sind, irrig angegeben; wir finden daher nachträglich berichtigend anzuzeigen: daß der Ertrag der ersten Aufführung zur Unterstützung der Wittwen und Waisen der in diesem Kriege gebliebenen Vertheidiger des Vaterlandes, jener der zweiten Aufführung aber der Unterstützung zurückgelassener Familien der als Soldat oder Landwehrmann in das Feld gerückten Niederösterreicher bestimmt worden ist.

Die Redaktion.

Anzeige

der Subskription auf den zweiten Band der lyrischen Gedichte des Hrn. Antoni, nebst 36 verschiedenen Romanzen, in Musik gesetzt von den vorzüglichsten Tonsetzern Wiens, Italiens und Frankreichs.

1) Erhalten die Herren Subskribenten 36 Romanzen, über verschiedene Gegenstände, in Musik gesetzt von den besten Meistern Wiens, Italiens und Frankreichs.

2) Sollen vom 1. Jänner 1814 an monatlich 6 Romanzen in einem Hefte erscheinen.

3) Wird der Preis eines jeden Heftes auf 1 fl. 30 kr. W. W. festgesetzt.

4) Werden bei Subskribirung des Werkes 1 fl. 30 kr. bezahlt, und eben so viel bei der Lieferung eines jeden Heftes.

5) Kann man auf nicht weniger als auf die ganze Sammlung subskribiren, welche aus 6 Heften, zu 6 Gesängen das Heft, besteht.

6) Erhalten die Herren Abonnenten, die auf die Musik subskribiren, den zweiten Theil der Gedichte gratis, auf feinem Postpapiere.

7) die Fremden, die nicht zu Wien ansäßig sind, bezahlen die ganze Sammlung voraus.

Die Pränumeration ist bei Herrn Peter Mechetti, quondam Carlo, Kunsthändler am Lobkowitz-Platze, eröffnet.

Nro. 48.

Wiener allgemeine muſikaliſche Zeitung.

(Mittwoch den 15. Dezember 1813.)

Mittheilungen aus dem Tagebuche eines Tonkünſtlers *)

1.

Wurde ich doch dieſen Morgen ganz überraſcht, als ich im Horaz las: (Sermon. I. 3. 1 folgg.)

Omnibus hoc vitium est cantoribus, inter amicos
Ut nunquam inducant animum cantare rogati,
Injussi nunquam desistant.

(Es iſt ein eigenes Laſter aller Sänger,
Daß ſie, erſucht, ſich unter Freunden hören
Zu laſſen, immer keine Stimme haben;
Hingegen, wenn kein Menſch ſie hören mag,
Des Singens gar nicht müde werden können.
Nach Wielands Ueberſetzung.)

Wie bleiben ſich doch die Menſchen durch Jahrtauſende gleich, ſelbſt in dem, was man kleine Eigenheiten zu nennen pflegt. Bei weitem die meiſten Virtuoſen, die ich kennen gelernt, theilen beides Angeführte noch immer mit denen, unter Auguſtus Regierung; über Beides klagen und ſpotten noch immer, wie damals, die Freunde der Tonkunſt. Vornämlich aber über das Erſte; denn gegen das Zweite gibt es ein unfehlbares Mittel: man läßt die Herren ſpielen und hört nicht darauf.

Was nun aber ſo faſt allgemein verbreitet iſt, und was durch alle Zeit, unter allen Veränderungen, beſtehet: das muß wohl einen tiefern Grund, als in zufällig angenommenen Umſtänden — muß ihn in der Natur des Menſchen, oder in unabänderlichen Verhältniſſen, von denen er abhängt, haben; und iſt dieß, ſo ſollte es auch nicht, wie gewöhnlich geſchieht, als Fehler geradehin angeklagt, und mit Vorwürfen, oder gar noch ſchlimmer, beſtraft werden. Indem ich die Sache ſchlicht hinnehme, wie ſie iſt, ohne ſie durch Pſychologiſiren, am Ende doch wohl nur ſcheinbar, durchzuführen, finde ich Folgendes:

a, Virtuoſen auf Blasinſtrumenten können den Aufforderungen, zu ſpielen, ſehr oft ſchon aus phyſiſchen Urſachen unmöglich folgen. Wie viel kommt nicht auf den jedesmaligen Zuſtand der Bruſt, der Zunge, der Lippen an, beſonders bei ſchnellen Abwechſelungen der Luft und Temperatur, ſoll dem Künſtler nur ein guter Anſatz möglich werden, ohne den er jedoch nichts vermag! Sind nun jene Organe nicht im erforderlichen Zuſtande, wie ſie es in Geſellſchaften ſelten ſeyn können, ſo muß er ja die Aufforderungen ablehnen, und es zeigt Unwiſſenheit und Zudringlichkeit zugleich, wenn man ſie fortſetzt, oder, werden ſie abgelehnt, ſich darüber beſchwert. Ein Gleiches gilt, mutatis mutandis, von den Organen des Sängers, ja von ihm noch mehr, und bei der Sängerinn noch öfter: beide wagen dabei noch ihre Stimme und ihre Geſundheit.

*) Dieſe, aus den neu eingelangten Blättern der Leipziger muſikaliſchen Zeitung entlehnten, allgemein intereſſanten Fragmente verdienen um ſo mehr unſern Leſern bekannt gemacht zu werden, als mehrere Aufſätze (über muſikaliſche Lehrinſtitute) von dem Verf. zur Beherzigung der hieſigen großen Gönner der Kunſt insbeſondere geſchrieben zu ſeyn ſcheinen.

D. Redaktion.

b) Anders ist es freilich bei Virtuosen auf Saiten-instrumenten: aber hier können auch wieder andere gegründete Ursachen der Weigerung eintreten. Nicht immer hat der Virtuos sein eigen Instrument bei sich, der Pianoforte-Spieler selten: keiner aber vermag auf fremdem, ungewohntem Instrumente dasjenige zu leisten, was auf seinem eigenen. Und wie selten ist das fremde das ihm gebothen wird, wahrhaft gut: und er darf es nicht einmal sagen, wenn es dieß nicht ist, will er anders den Besitzer nicht beleidigen Aber auch bei nicht gerade schlechtem Instrumente muß man ja wissen, was für Eigenheiten es hat, wie viel und welcherlei Ton es hergibt, wie es behandelt seyn will, um diesen gut herzugeben, wie viel oder wie wenig man ihm zumuthen kann u. dergl. m., wenn man sich selbst nicht nachtheilig aussetzen soll. Und das kann, das darf man doch nicht verlangen.

c) Ist dem Virtuosen aber auch sein Instrument zur Hand, so sind es doch, wie ja jedermann weiß, jene neun Jungfern nicht zu jeder Zeit; kein Mensch hat zu jeder Zeit Erfindungsgabe, Fassung, Begeisterung, inneres, nur auf seinen Gegenstand gerichtetes, nur für diesen zusammengehaltenes Leben. Fühlt man nun, dieß alles mangle Einem eben jetzt, man solle aber doch es darlegen, und möchte es wohl auch: so entstehet daraus nothwendig — mithin ohne Schuld — ein solcher Wirrwarr einander widerstrebender Empfindungen, und aus diesen, eben so nothwendig, ein solches Mißbehagen, eine solche Unlust, und üble Stimmung gegen sich selbst und gegen die Verhältnisse, daß es nun vollends gar unmöglich wird, etwas wahrhaft Vorzügliches zu Stande zu bringen. Wahrhaft Vorzügliches muß ja aber der Virtuos leisten, wenn er sich nicht selbst im Moment höchst unglücklich fühlen, darum sogar Gewöhnliches nicht gut vorbringen, sonach für seine Zukunft (an Ruf, Kredit u. s. w.) verlieren soll; er soll und muß jenes eben jetzt um so mehr — und das ist ein neuer gerechter Grund der Verweigerung, wenn er sich eben jetzt nicht fähig fühlt — da

d) gemeiniglich Dilettanten und gebildete Kunstfreunde es sind, die ihn auffordern, und es jetzt unter den Ersten so oft äußerst geschickte, unter den Zweiten mit den größten Künstlern bekannte gibt, die, wenn er nichts wahrhaft Vorzügliches leistet, schnell genug zu dem, leicht umherlaufenden Urtheile bereit sind — die ersten: das können wir selbst! die zweyten: das haben wir von Hanns und Kunz noch ganz anders gehört! Diesem nun sich nicht aussetzen zu wollen, da man mit Grund sich bewußt ist, du würdest das nicht, wenn du nicht eben in dieser ungünstigen Stimmung spieltest: wer kann das anders, als vernünftig nennen? Sind nun, wie meistens, in der Gesellschaft

e) auch Kunstverwandte, von denen der Virtuos weiß, oder, nach dem gewöhnlichen Laufe der Dinge, voraussetzen darf, sie lauern ihm auf den Dienst, lassen das Gute ziemlich gleichgültig vorübergehen, und passen auf jede Schwäche, die sie dann leicht bemerkbar machen; oder endlich, ist

f) die Gesellschaft so ganz heterogen zusammengesetzt, daß man, um einem Theile zu gefallen, Bach'sche Fugen den andern zu interessiren, tolle Hexereien, den dritten zu gewinnen, Variationchen über blühe liebes Veilchen vortragen möchte: wie wäre es dem Virtuosen da möglich, zu spielen — vorausgesetzt, er ist eben in der angegebenen Stimmung, wo sich ihm das alles recht lebendig darstellt, und nicht in jener ächtkünstlerischen, wo er sich, durch seine Kunst selbst begeistert, über alles Einengende ganz erhoben fühlt, über nichts klügelt, und wo er dann auch der Aufforderung gewiß gern folgt, wenn er nämlich nicht unter jene grämmlichen, stets übelgelaunten, hypochondrischen, eigensinnigen Querköpfe gehört, die man freilich unter Künstlern oft, und, aus leicht zu findenden Ursachen, unter keinen öfter findet, als unter Musikern und Schauspielern. Diese, leisten sie wirklich zu ihrer Zeit etwas Treffliches, muß man mit humaner Nachsicht nun ein-für allemal als Opfer für ihre Kunst, mit Dank für das Geleistete, und mit stillem Bedauern, ansehen (sind sie Virtuosen, sie gar nicht bestimmt auffordern), als Menschen aber und Gesellschafter gerade hin aufgeben.

können und wollen sie auch in diesen Beziehungen noch etwas seyn: wohl gut! können oder wollen sie nicht: auch gut!

Es muß auch solche Käuze geben —

sagt Göthe's Faust;

Nicht allen Bäumen kann dieselbe Rinde wachsen. — Lessings Nathan. Blüht und trägt der Apfelbaum schön, so sehe er allenfalls knorrig und mißgestaltig aus: es gibt der andern Bäume noch genug, die schlank und wohlgefällig aufschießen — dabei aber freilich meist, weder so schön blühen, noch so reich tragen, als jener höckerige.

2.

Es war ein himmlischer Sommerabend. Ich war den Abhang des Bergs herabgestiegen und wandelte fort im röthlichen Abendstrahle am blumigen Ufer des stillen Flüßchens. Als ich zurückblickte, brannte der Gipfel des Bergs in purpurfarbenem Abendlichte, mit dem die Schattenseite der ernsten Fichten so effektvoll kontrastirte; und auf der grünenden, allmälig sich senkenden Matte stieg die bunte Rinderheerde herab in den graulichen Duft des Thals, während ein leiser Wind, im schönsten Crescendo und Decrescendo, mir den Klang ihrer wohleingestimmten Glockenakkorde, gemischt mit den Melodien der bald scheidenden Nachtigall, herübertrug. Ich stand entzückt. Zwei Tagelöhner waren desselben Weges gekommen, traten zu mir, schaueten nun in gleicher Richtung mit mir, sahen dann sich selbst, nun wieder mich an, schüttelten die Köpfe, und Einer fragte dann: Was schaut der Herr? — Den Abend! antwortete ich. — Da lächelten sie, und schüttelten wieder, als: da ist einmal wieder Einer nicht gescheid! — Zu anderer Zeit hätte ich gelacht: jetzt, da ein besserer Sinn in mir wachte, that's mir in der Seele weh, daß für Unzählige ein entzückender Abend nur dadurch Interesse hat, weil er ihnen verspricht, sie werden morgen ihre Kartoffeln hacken können; der Gesang der Nachtigall nur, weil er ihr Nest verräth, das sie auszunehmen gedenken; die schöne Heerde nur, indem sie, mit Ehrn Fibel zu sprechen,

„Gibt weiße Milch, Quark, Käs' dazu!"

Wie ist das nur möglich? dachte ich. Ich wußte es lange, wie jeder es weis: weil der Sinn für das Schöne in den Unzähligen gar nicht geweckt, geschweige genährt und geleitet wird! Und es fiel mir noch schwerer auf's Herz, daß von diesen Unzähligen ja auch so viele in den mittlern und vornehmen Ständen Sitz und Stimme haben, und diese nun auch den, der sein Leben hingibt, in seinen Brüdern jenen Sinn zu wecken, zu nähren, zu leiten, betrachten, wie jene Tagelöhner mich Spaziergänger; oder höchstens den Dichter als einen Mann, von dem man Einiges im Styl erlernen könne; den Musiker als einen, der den Reichen die Zeit vertreiben, die Kirchengemeinde im Ton, die Tanzenden im Takt erhalten möge, damit er doch noch zu etwas nütze sey! —

3.

Ich weiß nicht, ob auch Andere schon erfahren haben, daß unsere Bemerkungen, besonders auch die kritisirenden, sich gedruckt ganz anders ausnehmen, als geschrieben, oder nur gesagt, ja wohl gar bloß gedacht. Nur gar zu leicht gießt man zwar in allen diesen Fällen das Kind mit dem Bade aus: aber im letzten läßt man's liegen und geht unbesorgt seine Straße; im vorletzten bleibt man stehen und sieht's erröthend an: im rückwärts folgenden hebt man's wieder auf; im ersten kann man das nicht mehr, sondern nur sich ärgern, oft über das Kind, und noch öfter über sich selbst. So ist es mir mit vielen meiner Kritiken gegangen. Aber ich bin auch kein Schreiber von Profession. Bei diesen, besonders wenn sie jung sind, ist Denken, Hinschreiben und Druckenlassen Eins! so thun sie denn leider auch, als dächten sie nur eben was.

)(2

4.

Was hätte ich darum gegeben, statt der flügellahmen, aus- und abgebrochenen Ouverture zwischen der Missa, ein gutes, ausgeführtes Präludium auf der unvergleichlichen Silbermann'schen Orgel der katholischen Kirche in Dresden von dem geschickten Dreyßig zu hören, der so, während des ganzen Gottesdienstes, wenig mehr hervorklingen lassen durfte, als einzelne Akkorde! — Welch ein Werk, dies Silbermann'sche! Abgerechnet, was es durch seinen äußerst vortheilhaften Stand gewinnt — doch, welch ein Werk! Der treffliche Mann lebte zwar zu einer Zeit, wa die Akustik noch in der Wiege lag; bekümmerte sich nicht darum, ob die Luftsäule seiner kleinsten Pfeife = 0,067 Fuß, 16384 oder 16385 Schwingungen in einer Sekunde vollende, ob sie longitudinal oder transversal schwinge u. s. w.; aber er traf's, denn er besaß Genie, und auch angebornes, bewunderungswürdiges Geschick zu allen mechanischen Künsten, bauete mit Bedacht und allergrößtem Fleiße, und ließ sich Niemand, wer er auch war, in das einreden, was er verstand, der Andere aber nicht. Ob es den spätern Orgelbauern an diesem oder jenem der Vorzüge Silbermanns gefehlt habe und noch fehle, weiß ich nicht: wohl aber, daß keines der spätern Werke, ohne Ausnahme, den seinigen an die Seite gesetzt werden könne — *).

Doch ihm wurde auch noch zweierlei zu Theil, was seine frühern Nachfolger nicht so, und die spätern gar

nicht erreichen konnten — um weswillen allein vielleicht die Vorzüglichsten aus ihnen hinter ihm zurückbleiben.

a) S. lebte noch zu einer Zeit, wo nicht nur Jedermann am öffentlichen Gottesdienste theilnahm, sondern man diesen auch so gern, namentlich durch vorzügliche Orgeln, verherrlichte: sonach bekam er viele, und darunter auch mehrere große Werke, zu bauen, und erlangte damit eine Geübtheit und eine Erfahrung, wie sie, um etwas wahrhaft Vollendetes zu liefern, doch unentbehrlich sind.

b) S. war bei jenem, seinem herrlichen Werke, aus der Kasse und durch die Liberalität eines Königs unterstützt; eines Königs, der die Sache kannte, achtete und liebte, das Geld aber nicht; eines Königs, der überdieß wußte, er habe es hier mit einem strengrechtschaffenen, patriotischen und frommen Manne zu thun und der ihm deshalb vertraute — was er, wie der Erfolg bewiesen, auch in jeder Hinsicht konnte. „Soll ich dieß alles ausführen, wie ich es zu meines Gottes Ehren, meines Königs Ruhm, und zu meiner Zufriedenheit kann: so brauche ich für das Werk selbst, ohne die Dekorationen, welche dem Baumeister Sr. Majestät zukommen, und worüber selber sich mit mir zu besprechen haben möchte, die Summe von 20,000 Thalern;" — das schrieb S. unter seinen Plan, und es ward ihm kein Kreuzer abgedungen, er fand vielmehr beim Anschaffen mancher Materialien noch gar manche Erleichterungen. Bei den jetzt so überaus hoch gestiegenen Preisen der Materialien und des Arbeitslohns für wahrhaft geschickte Gehülfen, müßte ein gleiches Werk, wie ich recht wohl überschlagen kann, nahe an 30,000 Thaler zu stehen kommen. Wer mag das jetzt eben hieran wenden? und vielleicht: wer kann es jetzt in Deutschland?

Was folgt nun aus dem allen? Ich meine — erst: Ehre, dem Ehre gebührt! aber dann auch: nicht Herabsetzung dem, der nicht ein Gleiches liefert, weil er die Gelegenheit und die Bedingungen, es zu liefern, nicht findet! Denn warum sollte es zu unserer Zeit ganz an Männern fehlen, welche die von S. zuerst oben ange-

*) Anm. Man hat viel Lobens gemacht, z. B von der neuen Orgel der St. Niklaskirche in Leipzig, die allerdings eine der größten ist, die seit Silbermann erbaut worden. Ich kenne sie, und mithin auch ihr Gutes, worunter besonders die Ordnung ihrer Einrichtung gehört. Aber — warum soll man nicht gerade herausſagen, was jeder täglich prüfen kann? sie klingt, im Einzelnen ihrer Stimmen, wie im Ganzen der Verbindung derselben — um es kurz auszudrücken — als habe sie den Schnupfen.

D. Verf.

führten Vorzüge mit ihm theilen? Besitzen wir solche Männer doch in allen andern Fächern mechanischer Kunst, und in mehreren noch weit vorzüglichere; als jene Zeit! wären diese doch, vertrauete man ihnen solch ein Unternehmen, noch so beträchtlich vor Silbermann erleichtert, durch die herrlichen Muster dieses Künstlers, durch die seitdem so weit vorgeschrittene Theorie, und durch manche der spätern Erfindungen, welche (wie namentlich einige Voglers) offenbar Verbesserungen sind! Erreichten diese Männer nun auch, was ich unter a und b von S. angeführt habe: sollten sie dann nicht dasselbe leisten? — Vielleicht erleben wir es noch, die Frage durch die That beantwortet zu sehen. Wenigstens ermuntert, dieß zu hoffen — theils, das Gefühl des wahren (innern und äußern) Bedürfnisses einer gemeinschaftlichen, würdigenherzerhebenden Gottesverehrung, theils der Sinn für hohe, wahrhaft religiös angewendete Tonkunst, welche beide eben jetzt — und, zum Glücke zugleich, neu erwacht sind, immer weiter sich in Deutschland verbreiten, und einer jener Vorzüge unserer Tage genannt werden müssen, welche zu erkennen wir doch endlich anfangen, so wie überhaupt von der Herabsetzung und Schmähung dieser unserer, in so vieler Hinsicht großen Zeit, ablassen werden! —

5.

Als im J. 1795 Glucks Iphigenia in Tauris zuerst auf die Berliner, und, so viel bekannt, überhaupt zuerst auf eine Bühne des nördlichen Deutschlands gebracht wurde, erschien ein kleines Schriftchen (Berlin, bei Hummel), über Gluck'sche Musik u. s. w., das, wenn auch für den Kunstverständigen keine Geheimnisse, doch vieles enthält, was dem Publikum, nicht nur dort, sondern überall, wo man Musik dieses Meisters gibt, und nicht nur damals, sondern auch jetzt, zu sagen Noth thut, oder doch nützlich seyn kann. Wen die drei Bogen zum Verfasser haben, weiß ich nicht: ein guter Kopf, unterrichteter Kunstfreund und gebildeter Schriftsteller war er aber gewiß, und da sie sich nun, wenigstens im Buchhandel, längst verloren haben, eben jetzt aber an mehreren, für Musik bedeutenden Orten Deutschlands ein neues Interesse für jenen großen Mann erwacht ist: so scheint es mir nicht zu tadeln, wenn ich hier die vorzüglichsten Sätze jenes Verfassers, mit wenigen nähern Bestimmungen, wiederhole.

„Außer dem Umstande; daß man bei Würdigung Gluck'scher Opern meist den Gesichtspunkt verfehlte, aus welchem allein sie richtig beurtheilt werden können, schadete ihnen das wunderliche Zeug, das darüber geschrieben wurde. Entweder schrieb man mit schwebender Hand des trunkenen Enthusiasten, der selten recht weiß, wovon die Rede ist, und seine Begeisterung für Beruf genug hält, über Dinge zu urtheilen, welche Empfindung allein nicht entscheiden kann, oder mit schwerfälliger Faust des trockenen, empfindungslosen Pedanten, der selbst den Schöpfer der Welt sich nicht ohne Lehrbuch denken kann; der Töne nur im Auge hat, und glaubt, auf Papier müsse sich alles bringen lassen, was im Himmel und auf Erden vorgeht, und man habe den Geist eines theatralischen Kunstprodukts weg, wenn man das Skelett desselben mit dem dürftigen Lineale der Schule in seinen kleinsten Zusammenfügungen auszumessen versteht.

Außer der scharfsinnigen, meisterhaften Analyse der Oper Alceste, von Rousseau, und den Streitschriften des Marmontel, Chabanon und Framery, hat man von allen den vielen Schriften, die in Frankreich über Glucks Musik herauskamen, wenig, das sich durch unpartheiliche Gründlichkeit, wahre Kunstphilosophie und liberalen Sinn auszeichnete. Rousseau vorzüglich vermochte es den Geist dieser Musik mit scharfem Auge des Kunstphilosophen, der den Blick ins Große nicht über dem Blick ins Detail verlernt hat, zu verfolgen. Er zeigt in diesem lehrreichen, schön geschriebenen Aufsatze unwidersprechlich, daß das theatralische Produkt eines superieuren Genies sich nicht wie ein Rechenexempel beurtheilen lasse; daß man mehr, als die Kunst des reinen Satzes, verstehen,

und selbst Talent, reines Kunstgefühl, Phantasie, durch Nachdenken und insonderheit durch Erfahrung geschärfte Beurtheilungskraft, und genaue Kenntniß vom lyrischen Drama in seiner ganzen Ausdehnung besitzen müsse, um ein Gluckisches Werk richtig zu würdigen, in welchem Dichtkunst, Musik, Malerei, Mimik und Tanz in größtmöglichster Einheit zu Einem Zwecke hinstreben; worin alles auf Empfindung, Handlung und lebendige Darstellung kalkulirt ist; worin Form und Manier dem Inhalte der Ideen genau korrespondiren, und wo, in der Freiheit eines selbstständigen Genies — das mit dem Werke zugleich die Regel hervorbringt — neuer, unbekannter oder übersehener Stoff zum Empfinden und Denken geschaffen wurde, wie ihn, wenigstens bis dahin, weder die vorhandenen Opern, noch die Lehrbücher hatten.

Noch nie hat in Frankreich eine Kunststreitigkeit ein größeres und anhaltenderes Interesse erregt, als [die, welche über den Charakter und Werth der Gluckischen Musik, im Vergleiche mit der bisherigen französischen und italienischen, geführt wurde. Hier, wo (ehedem) bedeutende Künstler und Kunstwerke ein Nationalinteresse erhielten; wo man insonderheit das Theater mit dem Ernste einer Staatsangelegenheit behandelte, und ein Theaterstück allemal erst durch die allgemeine Meinung gleichsam hindurchgähren mußte, um als ein reines Nationalwerk aufgestellt und genossen werden zu können — hier erregten die Arbeiten unsers großen Landsmanns das lebhafteste Interesse. Einen solchen Weg war, mit Verläugnung des alten Herkommens und des schulgerechten Schlendrians, noch kein Operncomponist eingeschlagen. — Man fühlte das Neue und Frappante der Manier. Man empfand das Bedeutende, den raschern, natürlichen Gang der Melodien; die Kraft der leidenschaftlichen Deklamation in den Rezitativen und Arien; das Zweckmäßige in den Abkürzungen der leeren, italienischen Ritornelle; das Vernünftige bei dem Vermeiden der überflüssigen Zierathen und Wiederholungen, die die Handlung dehnen und unnatürlich machen. Man fühlte die Wirkung einer

überdachten, schönen Oekonomie in der Begleitung und Führung der Stimme, die der Schauspieler, nach allen Momenten der Leidenschaft, mehr aus sich selbst und seiner Situation, als aus der Vorschrift des Komponisten herauszuziehen schien. Man ward überrascht von dem Ineinandergreifen des pantomimischen Tanzes und der Chöre; gerührt von dem Schmelze des süßen Naturausdrucks sanfter Empfindungen; erschüttert durch den Sturm der zusammenstürzenden Instrumente, die bis zu nöthigen Augenblicken gespart waren und sich nicht mehr einander erdrückten; aufgeschreckt öfters durch einen einzigen, aufgesparten und nun herausgeschmetterten Ton, der an seiner Stelle stand. Man ward hingerissen durch den unbeschreiblichen Effekt, welchen die edle Simplizität des Gesanges, die einfache, bedeutende Bearbeitung der Stimmen und der Modulation hervorbrachte, die in der Partitur wohl gar nichts Besonderes, versprach. Man empfand zum erstenmale im Zusammenhange der Vorstellung, von Szene zu Szene, was das ächte lyrische Drama, — das man bis dahin, wenn's hoch kam, für ein schön amüsirendes Ungeheuer gehalten hatte, das die Künste in wilder Mischung mit einander erzeugt hatten, — in seiner wahren Gestalt auf Sinne und Phantasie, auf das Herz und den Verstand gebildeter Menschen vermöge. Und man überzeugte sich nun, von welcher überwältigenden Kraft die wahre theatralische Musik in ihrer höchsten Würde und Einfalt sey, wenn sie nicht mehr leeres Kunstspiel ist, sondern vielmehr, in schöner Einigung mit der ihr am nächsten verwandten Dichtkunst, den verständlichen Redner der schönen Natur macht.

Aber freilich, so wie noch nie ein Mann aufstand, der in seiner Wissenschaft oder Kunst eine Bahn brach, ohne Krieg mit dem Vorurtheile, der Gewohnheit, der herrschenden Parthei, der diktatorischen Gewalt der Schule, und, was das ärgste ist, mit den Leidenschaften seiner Zunftgenossen führen zu müssen, so ging es auch dem Reformator der Oper. Zwar that er es selbst nicht, sondern Andere thaten es in seinem Namen — was auch allemal besser ist: denn die würdigste Sprache, in welcher

ein großer Kopf zu den Menschen reden kann, sind seine Werke, mit welchen er stehen oder fallen muß; indessen, so sehr auch die Gegenparthei der Italiener und ihrer Anhänger durch Kabale und Geschrei den Ruhm und Werth unsers Landsmanns nur um so mehr ins helle Licht brachte, weil dadurch die Aufmerksamkeit auf seine Werke desto mehr sich schärfte: so hemmte dieser Geist der Kabale dennoch manches Gute. Denn er hinderte den ruhigen, partheilosen Untersuchungsgeist, womit der Kunst, durch gründliche und allgemeine Aufstellung der Schönheiten, so wie der Fehler, wahrer Zuwachs hätte zu Wege gebracht werden können. Dabei zog er entweder zu viel unmündige Enthusiasten und unberufene, blind verherrlichende Lobredner, oder gall- und tadelsüchtige Puristen ins Interesse, die wohl eher schon manches Gute verdorben haben, weil sie gewöhnlich nicht weit über den engen Kreis der Grammatik hinaus sehen, und in dem Geschäfte sich am seligsten fühlen, jede kleine Sünde gegen diese ihre Göttinn in ihr rothes Buch einzutragen. — So geschah es denn auch, daß einseitige Gerüchte zu uns herüber kamen und kleinliche Bemerkungen sich in unsere kritische Schriften und Almanache verloren, wo sie von sonst schätzbaren Kunstgelehrten, mit der trockenen Partitur in der Hand, durch Raisonnements unterstützt wurden, die gründlich aussahen, weil sie ein wissenschaftliches Ansehen hatten, aber dennoch nicht zum Ziele treffen konnten, weil der wahre Gesichtspunkt dabei ganz verfehlt war, und die wesentlichsten Dinge außer Acht gelassen waren.

(Die Fortsetzung folgt.)

Große musikalische Akademie.

Der 8. und 12. Dezember d. J. gehören zu den denkwürdigsten Tagen in der Kunstgeschichte Oesterreichs.

An beiden haben sich Wiens vorzüglichste Tonkünstler im k. k. Universitätssale vereinigt, und die Ausführung der zwei neuesten Werke des Herrn von Beethoven, unter seiner persönlichen Leitung, übernommen. Es war eine große Symphonie, und eine besonder e vollständige Instrumental-Composition geschrieben auf Wellingtons Sieg in der Schlacht bei Vittoria. Die Classizität der Simphonien des Hrn' v. Beethoven, des größten Instrumental-Componisten unsere Zeit, ist anerkannt. Diese neueste erwirbt dem genialen Verfasser nicht geringere Bewunderung, als die ältern, vielleicht ist es sogar ein wichtiger Vorzug, den sie vor diesen behauptet, daß sie, ohne ihnen in der Künstlichkeit des Satzes nachzustehen, in allen Theilen so klar, in jedem Thema so gefällig und leicht faßlich ist, daß jeder Musikfreund, ohne eben Kenner zu seyn, von ihrer Schönheit mächtig angezogen wird, und zur Begeisterung entglüht. Die Analyse des Einzelnen dieser Symphonie, würde, bei aller Umständlichkeit, die sie erforderte, niemals hinreichend seyn, denjenigen unserer Leser, welche ihrer Aufführung nicht beigewohnt haben, ein Bild des Ganzen zu skizzieren; um Werke der Kunst zu würdigen, wird ihre unmittelbare Anschauung bedungen. Herr v. Beethoven hat zwar den Charakter dieser Simphonie nicht, so wie bei einigen andern, selbst angegeben: wenn es uns indeß erlaubt ist, ihm dießfalls vorzugreifen, und unsere unmaßgebliche Meinung anzugeben, so bemerken wir, daß uns die verschiedenen Theile derselben in einem romantischen Rhythmus der Melodien zu sympathisiren scheinen.

Die zweite Composition des Hrn. v. Beethoven gehört in die Cathegorie der Tongemälde. Es ist das Vollendetste, was die Kunst in diesem Fache aufzuweisen hat. Das Anrücken der beiden feindlichen Heere ist durch Nationalmärsche die Melodien der Lieder: Brittania rule, und Malborough) ausgedrückt, worauf das mörderische Schlachtgewühl beginnt; man hört den Donner der Kanonen, das Gepraſſel des Kleingewehrfeuers, alles ist der ungestümsten Bewegung; mit Sturmmarsch rücken die Heere gegen einander; mitten durch

das Gebrüll der Feuerschlünde dringt das Klagen der Verwundeten. Allmälig entscheidet sich der Sieg, die Geschlagenen ziehen, bei kläglicher Wiederholung des Malborough-Marsches, zurück, einzelne Kanonenschüsse hallen schwach aus der Ferne. Eine herrliche Simphonie, worin der Jubel des englischen Heeres sich in Händels berühmtem Volkslied: God save the King ausspricht, verkündet den vollständigen Sieg.

Die Freundschaft des Hrn. v. Beethoven für den Unternehmer der Akademie, Herrn Mälzel, hat ihn bewogen, sein Talent auch einmal einem minderbeachteten Fache musikalischer Composition zu widmen. Er entwarf das Ideal einer Schlacht, mit einer Sieges-Simphonie zum vortheilhaften Gebrauche des Letzteren während seiner Anwesenheit zu London Diese freundschaftliche Gesinnung gegen einen in seiner Sphäre, gleich großen Künstler, ist ungezweifelt der einzige Beweggrund welcher Hrn. v. Beethoven zu dieser Arbeit bestimmte; denn daß Malerei durch Töne zur Versinnlichung von Naturereignissen, oder menschlichen Handlungen ein geringfügiges Objekt für die Tonkunst sey, ist Herr v. Beethoven so gut als jeder und noch besser überzeugt.

Die Ausführung beider Compositionen geschah von Wiens ausgezeichnetsten Tonkünstlern (beiläufig 100 an der Zahl) unter Herrn v. Beethovens Leitung des Ganzen, und Herrn Schuppanzighs Direktion an der ersten Violine, mit solchem Ausdrucke, Kraft und Präzision, das Ersterer mit der innigsten Rührung gestand, es sey das Non plus ultra der Kunst, und er wisse keine Forderung an ein Orchester bei der Ausübung seiner Compositionen zu machen, welche dieses nicht vollkommen befriediget hätte. Wahrlich der größte Lobspruch, den sich je ein Orchester erwarb! wenn man die — gewiß durch ungeheure Effekte motivirten — Schwierigkeiten eines Beethoven'schen Satzes, und die eben so strengen Forderungen dieses großen Meisters in Absicht auf Exekution berücksichtigt. Es war aber auch merkwürdig zu sehen, wie, im Gefühle der Wichtigkeit des übernommenen Geschäftes, Alles mit Eifer und Liebe für

den hochgeschätzten Componisten zusammenwirkte, wie dieser in verklärter Entzückung die Ausführung seiner Werke leitete, wie jeder Ausdruck im Piano und Forte, im Accelerando und Ritardando von diesem auf jeden einzelnen, mit gespannter Aufmerksamkeit mitwirkenden, Künstler überging, und so das Ideal von Beethovens Schöpfung gleichsam aus ihm hervorgieng.

Wenn wir erst am Schlusse des Unternehmers, des rühmlichst bekannten k. k. Hofmechanikers, Herrn Mälzels, der bei dieser Gelegenheit seinen mechanischen Feldtrompeter als Intermezzo mit vielem Beifalle hören ließ, näher erwähnen: so geschieht es doch nicht mit geringer Achtung gegen seine rastlose Thätigkeit, seinen unverdrossenen, von keinem Hindernisse zu lähmenden Eifer (welches beides die Vereinigung so vieler Künstler in dem großen Wien zu einem gemeinschaftlichen Zwecke nothwendig macht) und für seine patriotische Gesinnung, mit welcher er die freunndschaftliche Mitwirkung der hiesigen Virtuosen nur dazu in Anspruch nahm, um mit dem Ertrage der Akademie, der durch die Liberalität von Wiens edelmüthigen Bewohnern; ungeachtet der hohen Eintrittspreise von 10 und 5 fl., sehr bedeutend ausfiel, die in der Schlacht bei Hanau real-invalid gewordenen kais. österreichischen und königl. baierschen Krieger zu unterstützen. Obschon sämmtliche Künstler, welche dabei unentgeldlich mitwirkten, unmittelbaren Antheil an dieser wohlthätigen Spende und an dem Danke der damit betheilten Krieger haben: so bleibt es doch für Hrn. Mälzel besonders verdienstlich, dazu mit so vielen Aufopferungen die Veranlassung gegeben zu haben.

Der Beifall, mit welchem diese Akademie aufgenommen wurde, ist unbeschreiblich. Er hat sich dadurch am stärksten bewährt, daß sie, gegen die erste Absicht des Unternehmers, auf allgemeines Verlangen (am 12. Dez.) wiederholt werden mußte. Herrn von Beethovens Ruhm hat sich dadurch aufs neue gegründet; er wurde bei jeder Vorstellung mit Enthusiasmus aufgenommen.

Anzeige. Hr. Bayr, Mitglied des k. k. priv. Theaters an der Wien, wird am 23. Dez. Abends Concert in diesem Theater geben, und dabei sich auf dem kürzlich erfundenen Paneilon hören lassen.

Nro. 49.

Wiener allgemeine musikalische Zeitung.

(Samstag den 18. Dezember 1813.)

Mittheilungen
aus dem Tagebuche eines Tonkünstlers

(Fortsetzung aus Nro. 48.

(Schluß)

„Und doch, was ist es nicht alles, worauf es, außer der sehr ehrenwerthen Kunst des reinen Satzes, bei der Beurtheilung einer großen Oper ankommt! Wie sehr muß man nicht überall den Charakter der Theatermusik überhaupt vor Augen haben! wie sehr bei der Gluckischen auf das Große, Ueberdachte des Plans und die glückliche Anlage desselben sehen; auf natürliche musikalische Anordnung der Szenen bis zur Exposition; auf den großen, einfachen Styl, auf die Verhältnisse der mit und neben einander wirkenden Empfindungen, und auf den ästhetischen Ausdruck derselben; auf die einzig wahre Behandlung des Textes; auf leidenschaftliche Malerei; auf Masse und Anordnung der Gedanken, die sich erst auf dem Theater halten und gruppiren, wie ins Große gemalte und in die gehörige perspektive gebrachte Dekorationen! Man muß insonderheit die Effekte in der Ausführung berechnen, die sich in aller Kraft nur an Ort und Stelle hören lassen und empfinden, am allerwenigsten aber mit einem unerfahrnen, unpraktischen Auge, das sich an Regeln stumpf gesehen hat, vorher überschlagen lassen — weil Stellen sind, die genau auf den Charakter einzelner Instrumente und auf die Zusammenstimmung momentaner Handlung des Schauspielers berechnet wurden. Man muß der Haltung des vom Dichter angelegten Charakters in allen seinen Nüanzen nachspüren, auf den mannigfaltigen Ausdruck der Empfindungssprache sehen, und, die mechanischen Hülfsmittel der Kunst auf Augenblicke vergessend, sich in den Geist des Ganzen hineinempfinden. So wird man den reinen Zusammenklang des Kunstwerks mit unsern Empfindungen wahrnehmen. Ist das aber nicht, und sitzen und rechnen wir bei der Ausführung, und erlauern nur künstliche, kontrapunktische Zusammensetzung: so wird das Ganze uns, wie ein magischer Tempel, aus dem Gesichte verschwinden: eine Menge Schönheiten werden geradehin für uns verloren gehen, und wir werden, der Leichtigkeit der Zeichnung wegen, meisterhafte Züge gerade da übersehen, wo sie am häufigsten angebracht sind. Uns geht es dann nicht besser, wie es dem großen Händel gegangen seyn soll, der, als man ihm die erste Gluckische Partitur vorzeigte, ausrufen konnte: Der versteht nicht mehr vom Contrapunkte, als mein Koch! —

Es ist doch aber wahrhaftig nicht der Mühe werth, den, freilich respektablen, künstlichen Contrapunkt zu suchen, wo er nicht hingehört, und über ihn die hier zweckmäßigern Kunstschönheiten der einfachen Natur zu übersehen. Noch unendlich weniger aber kann es wohl frommen, über einen mühselig erjagten, unmusikalischen Querstand, den Genuß, den reine, menschliche Empfindung bei einem Kunstwerke die Hülle und Fülle haben kann, in die Schanze zu schlagen, und eine arme, verlorne Quinte, die dem raschen Geiste eines feurigen Componisten entfiel, in Spiritus aufzuheben!

Ohne Fehler geht keine große, menschliche Unternehmung ab, am allerwenigsten, wenn sie mit begeisterter

Phantasie unternommen wird: und wo eine Bahn gebrochen wird, da gibt es noch hinterher etwas zu ebnen. Kein Wunder daher, wenn in den Produkten großer Köpfe, und also auch in Glucks Werken, sich hin und wieder kleine Nachlässigkeiten finden, die lieber nicht da seyn sollten. Das Genie, das im Feuer der Begeisterung in große Massen von Ideen eingreift, übersieht sie oft am allererstenn, weil es zu viel sieht, um Alles zu sehen. Zu einem großen Ziele schreitet der Künstler gern mit großen Schritten, überspringt nicht selten kleine Brücken, welche die menschliche Vorsicht für den Geist von einem Orte zum andern gezogen hat, und läßt das Lehrbuch, so er unter dem Arme trug, fallen, wohin es will. Das Buch ist gut, die Brücken sind auch gut: aber daraus folgt nicht, daß ein höheres Kunstgenie nicht lieber zuweilen nach seiner höhern Eingebung handeln und thun dürfe, als wenn gar keine Tabellen für sein Thun vorhanden wären. Und obgleich die mehrsten Menschen sehr wohl daran thun, für einen ungewohnten Weg sich Krücken und Wegweiser zu bestellen: so bleibt es doch darum dem großen Menschen erlaubt, seinen Weg allein zu gehen, wenn er Kraft genug in sich fühlt, einen Sprung über die Regel hinaus zu wagen, und es, im entscheidenden Collisionsfalle, mit der sich entgegenstemmenden Grammatik auszuhalten.

Man kann also nicht läugnen, daß es in Glucks Opern hin und wieder matte, leere und gemeine Stellen, daß es auch Verstöße wider die strenge Regel des reinen Satzes gibt. In der Vermeidung der italienischen Gesangform scheint er zuweilen zu weit gegangen zu seyn, mancher Arie daher zu viel Dürftigkeit gegeben, und manchen Satz zu nackt gelassen zu haben, der wohl mehr Ausführung zugelassen hätte Allein das alles wird durch die Superiorität des Ganzen, durch die unzähligen Schönheiten unendlich überwogen, und bei einer großen Ausführung, wie sie eigentlich seyn muß, größtentheils so gut als gar nicht gemerkt.„

.6

Hochzuverehrende Anwesende!

Der mir von Ihnen gewordene Auftrag, über das Sprichwort: Cantores amant humores — stehenden Fußes etwas zu sagen, würde mich ehren: wenn ich nicht aus dem gelockten Haupthaare des Satyrs die saubern Hörnchen hervorlauschen sähe. Ich sehe sie aber; und darum sollte ich wohl ihn, den Auftrag, gegenwärtigem Herrn Rektor, des Lateinischen, oder dem Herrn Professor der Eloquenz, der Rede, oder dem Lehrer der psychischen Heilkunde, des muthmaßlichen Inhalts wegen, zuschieben: gleichwohl nehme ich ihn an, theils um dem Gesetze mich zu fügen, wozu ich, wie ein altrömischer Bürger, zuvor mein Wort gegeben, theils um, wie ein neurömischer, einmals als Advokat des Teufels aufzutreten, theils endlich aus dem sehr simpeln Grunde, den unsere Disputationen-Fabrikanten mit attischer Urbanität ihren Werken zur Rechtfertigung vorzusetzen pflegen: ut aliquid dixisse videar. — Ich werde aber, so viel ich jetz schon von der Sache weiß, erstens, etwas über die Entstehung dieses Sprichworts beibringen, und dann seinem wahren Sinne näher zu treten mich bemühen.

Indem ich mich über die Entstehung des Sprichworts, verbreite, spreche ich zwar über einen Gegenstand, von dem Niemand was Sicheres weiß, und auch ich nicht; ich bin aber nicht der Erste, ja nicht der Tausendste, der das thut, wie mir das alle Gelehrte, und vornämlich die Theologen und Philosophen dieser verehrten Gesellschaft, bezeugen werden: so wie auch, daß eben dann die Argumentation am besten fließe. — Bei der unserigen finden wir nun zuvörderst: unser Sprichwort ist ein wahrhaft deutsches; denn wir entdecken es nicht nur unter uns überall im Gange, sondern auch in den Schriften unserer Vorfahren seit mehreren Jahrhunderten: bei andern Nationen aber weder sonst, noch jetzt — einige nördlichere ausgenommen, die von uns abstammen und bekanntlich so vieles in Verfassung, Lebensweise, und auch in der Sprache, von

uns beibehielten. — Es ist also ein deutsches: aber ein deutsches Sprichwort, ursprünglich lateinisch erfunden. Dieß beweiset seine Form, worüber ich hernach mich weiter erklären werde: es beweiset's auch, und das genügt uns hier, daß wir kein anderes besitzen, wodurch es mit deutschen Worten ausgedrücket würde. Wir können es wohl übersetzen, aber ihm nichts Sprichwörtliches substituiren. — Dieser Umstand führt uns aber nicht nur dem einen Schritt weiter, sondern auch einen zweiten. Es stammt unser Wörtlein aus einer Zeit, wo die lateinische Sprache gäng und gebe war, unter Gelehrten nicht nur, sondern auch unter denen, die muntere Feste gaben — unter Vornehmen, Reichen, und solchen, die von der Tonkunst Notiz nahmen: unter den feinen Leuten der eleganten Welt. Diese Welt verstand sicher, was sie nicht nur sagen hörte, sondern auch so häufig nachsprach, daß es eben zum Sprichworte ward. (Sie verstand es sicher, sag' ich: denn ich rede nicht von uns, sondern von unsern Vorfahren.) — Recht anmuthig, und für den Forscher noch besonders erfreulich wird nun aber diese Zeit noch näher bestimmt durch die Form des Worts, in welcher, wie man siehet, der Reim eine Hauptsache ist; und der lateinische Reim! Das treibt uns ganz offenbar dahin, wohin wir uns seit Götz von Berlichingen so gern in Dichtungen, seit einigen Jahren — gern oder ungern — selbst im Handeln treiben lassen; in das dreizehnte und vierzehnte Jahrhundert, wo man häufig, im Ernste und Scherze, lateinisch, dann sogar lateinisch und deutsch zusammen, reimte — und z. B. zu Weihnacht selbst in der Kirche sang:

In dulci jubilo,
Nun singet und seyd froh:
Unsers Herzens Wonne
Liegt in praesepio,
Und leuchtet als die Sonne
Matris in gremio.
Jo, jo, :o:
Alpha es et O!

Das beifällige Lächeln unsers werthen Rectoris ermuntert mich, hier ein gelehrtes Wörtlein einzuschieben. Es

haben zwar einige unserer allerneuesten Antiquare Spuren des (bekanntlich arabischen) Reims noch bei den alten Römern und Griechen finden wollen — was denn auch unsern historischen Punkt ein klein wenig minder sicher stellen könnte. Sie haben, diese Antiquare, namentlich in den Tragikern der letztern, besinne ich mich recht, wirklich drei sichere und eine etwas unsichere Stelle ausgegattert, die sich reimen. Allein aus diesen vierthalb Stellen gegen hunderttausend widersprechende etwas für die Sache erweisen zu wollen, scheint mir die Argumentation jenes Barbiers in der bekannten Anekdote zu sein, daß eine tüchtige Portion Sauerkraut gegen das kalte Fieber helfe. — Haec obiter! Ich kehre zu unserer Untersuchung zurück, und gebe ihr, meine ich, vollends das reine, verherrlichende Sonnenlicht, indem ich hinzusetze: Gerade um jene, so eben näher bestimmte Zeit finden wir in der Geschichte selbst Data genug, welche uns fast zwingen, die Entstehung unsers Sprichworts eben da zu suchen. Es war nämlich damals in unserm geliebten Vaterlande des Musizirens, und zugleich des Trinkens, so viel, wie kaum jetzt unter uns: beides vereinigt finden wir aber, und in enormem Grade, vor nämlich bei den damals so sehr zahlreich, einzeln und truppweis herumschweifenden Volksmusikern, die jedoch auch bei den Gelagen der Vornehmen und in den Klöstern Zutritt hatten, und über die die Geschichtschreiber nicht genug erstaunen können, wenn sie berichten, wie viel sie in jenen beiden Beziehungen vermocht haben. Dieß heimathlose, liederliche Volk aber — Sie bemerken, daß ich mich des zweiten Beiworts bediene, um sogleich den etymologischen Ursprung desselben im Vorübergehen anzudeuten — dieß Volk, sage ich, wurde für seine künstlerischen Bestrebungen keineswegs durch Ehre, die es nicht suchte, noch durch Geld, das es nicht brauchte, sondern durch Speise und Trank belohnt, wovon ihm der letzte über alles ging. — Ach Gott, ich wollte, ich säße jetzt in unserer Universitätsbibliothek, und nicht im Sorgenstuhle unsers Wirths, um für alles dieß, was je meine Untersuchung krönen muß, schöne, gelehrte Beweise führen zu können, durch Zitationen aus gar

manchem Werke, das Niemand lieset, und die man daher desto williger auf Treue und Glauben annimmt! — So aber kann ich Ihnen von den Hauptquellen über diese, so wie über hundert andere interessante Momente der Lebensweise unserer deutschen Vorfahren im Mittelalter, nur die merkwürdige limpurger Chronik anführen, für welche man Lessing'n noch nicht genug gedankt hat; und von neuen Bearbeitungen des, uns zunächst interessirenden Theils jener Geschichte, außer Forkel, vornämlich Bouterweck, im neunten Theile seiner Geschichte der Poesie. Meine Sache aber glaube ich wirklich so weit geführt zu haben, als sie sich eben führen läßt; denn nichts scheint mir natürlicher, als, nach dem Vorhergegangenen anzunehmen, wie nun eben in einem wohlgenährten Kloster jener Zeit, oder bei dem Mahle eines Vornehmen, dem der Burgpfaff beiwohnet, die herumziehende Truppe sich musizirend strapazirt und die weinlustige Gesellschaft in Jubel versetzt hat; jetzt endlich der witzige Sprecher, indem er ihr zur Labung die Humpen reichen läßt, bloß nach eigener, munterer Weise ausspricht, was jedermann weiß, und was, wie es stets zu geschehen pflegt, eben darum, und weil es auf eine runde, nette, klingende Weise ausgesprochen wird, mit lautem Beifalle gehört, wiederholt, und dann, wie auch das zu geschehen pflegt, mit einem „sagte der und der" — weiter verbreitet wird, bis man endlich aus Bequemlichkeit, wie ebenfalls stets geschiehet, den Autor zu nennen unterläßt, und nur den Spruch selbst, als ein Axiom, in die allgemeine Rede überträgt — das heißt ja aber: ihn zum Sprichwort macht! —

So hätte ich denn über die Entstehung unsers Sprüchleins das Meinige beigebracht, und gehe, zweitens, zu dessen wahrem Sinne über. Da mag sich denn diese, so wie jede ansehnliche Gesellschaft, die es in der gewöhnlichen Weise braucht, nicht verwundern — oder vielmehr, sie mag sich verwundern, nur aber nicht übelnehmen, wenn ich geradezu behaupte: sie verstehet es falsch, sie verstehet es ganz falsch! — Die Bewegung, die ich hier an Ihnen wahrnehme, sagt mir: das habe ich zu beweisen. Freilich habe ich das, und werde es

ja, und zwar Schritt vor Schritt, vor allen nur möglichen Instanzen!

„Sänger trinken gern", oder vielmehr, wie man's meint, „trinken viel": nicht wahr, das, glaubt man, sage der Spruch? Er soll nun doch wohl etwas Wahres sagen: denn warum führten wir ihn sonst an? Es ist das aber, wie mir wahrhaftig jeder zugestehen muß, der mit vielen Sängern bekannt worden ist, nicht wahr! Sänger trinken wirklich nicht mehr, und Sängerinnen eher weniger, als andere Leute, mit der einzigen Ausnahme gewisser schlechter Bassisten, deren Stimmen man zugleich bezeichnet und erklärt, wenn man sie Bierbasse nennt. Deren sind aber doch, vergleichungsweise, und zum Glücke für die Tonkunst, wie für meine Untersuchung, nur so wenige, daß von ihnen doch wahrlich keine Regel hergenommen, sondern nur die Ausnahme bestimmt werden kann. Man nenne mir irgend einen andern Stand, irgend eine andere Zunft oder sonstige Gesellschaft, in welcher es nicht Manche gäbe, die viel trinken! und dürfte man um dieser Einzelnen willen gegen die ganze Corporation neckend ausschlagen? würde man sich nicht der Ungerechtigkeit schämen; wenn man statt Cantores, sagen sollte, Autores, Pastores, Senatores, amant humores? und gleichwohl wird Keinem einfallen, zu leugnen, daß es unter den Schriftstellern, den Kaufleuten, den Rathsherren, gar Manche gebe, auf welche dieser Ausspruch paße! — Aber, wird man sagen, jenes Wort lautet doch einmal so, und du hast versprochen, seinen Sinn auszulegen, nicht daran zu mäkeln! Ich weiß es wohl, meine hochzuverehrenden Herren, und will auch mit dieser Bemerkung nichts weiter, als einleiten und den Gedanken erregen: könnte denn das Sprichwort wohl auch einen andern Sinn haben? einen Sinn, der, mit unserer Erfahrung übereinstimmend, sich sogleich auch faktisch begründete?

Ja freilich, freilich kann ersters das Wort einen andern Sinn haben! Canere nämlich heißt in gutem altem, wie in schlechtem spätern Latein, bekanntermaßen, nicht bloß singen, sondern überhaupt, musikalische Töne hören lassen, und nichts ist gewöhnlicher, als sein Ge-

brauch von Blasern — cantores nihil, cinere nihil etc. Cantores können mithin eben so gut Musiker überhaupt, als Sänger: können recht vorzüglich Blasinstrumentisten heißen. Und diese heißen nun auch wirklich so: von ihnen muß unser Sprüchlein reden; das muß sein Sinn seyn: Denn unwidersprechlich lehrt der gesunde Menschenverstand: wenn irgend ein Satz etwas Wahres aussagen soll und zwei Bedeutungen haben kann, deren eine unwahr wäre, die andere aber wahr: so muß er in dieser andern genommen werden! Nun weiß ja aber jedermann, daß die Blasinstrumente für die Brust und alle beim Blasen ins Spiel gesetzte Organe etwas Austrocknendes haben; daß sie deshalb ihre Freunde veranlassen, öfter als andere Leute zu trinken, aus welchem Oftern nun eben das Viele entstehet, und daß wie denn auch die in Rede stehende Geneigtheit und Gewohnheit wirklich an so vielen dieser Musiker täglich bemerken können! Was nun aber die Sache vollends außer allen Zweifel setzt, so lehrt die Geschichte jener Zeit, worin, wie wir gesehen haben, das Sprichwort erfunden ward, und auf welche es mithin vornämlich passen muß — lehrt namentlich die angezogene Limpurger Chronik, unsere Hauptquelle: unwidersprechlich, lehrt mit klaren, dürren Worten: jene herumschweifenden Musiker hatten zwar auch Sänger unter sich, aber viel mehr Blasinstrumentisten, ja die meisten ihrer Banden bestanden bloß aus solchen, so daß man, über sie aussagend: Cantores amant humores — gar nichts weiter bemerkte, als was man sogleich faktisch erproben konnte, und was auch wir an vielen Männern dieses Fachs eben so bemerken und eben so erproben können. — Hier bin ich am Ende; denn es ist klar, wie die Sonne, sicher, wie das Grab, überführend, wie das Gefühl der Existenz, jenes Sprichwort, man erkläre es psychologisch, physiologisch, philologisch, historisch, oder aus der gemeinen Erfahrung, hat keinen andern Sinn, soll keinen andern haben, kann keinen andern haben, als: Bläser trinken gern!

So ziehet denn hin, ihr guten, redlichen Sänger — ziehet hin in Frieden, ungeneckt und ungehöhnet! Millionen haben euch durch jenen Ausspruch Unrecht gethan: seyd edel, seyd groß — verzeihet! Es ist so schön, zu vergeben! Sie wußten es nicht besser, sie verstanden es nicht! Ist denn ein solches Verfahren nicht der Welt Lauf? Denkt doch nur an ein gewisses Thierchen, das euch hier doch so leicht einfallen konnte — denkt an die Grille, die wir sanftern Seelen lieber Heimchen nennen! Hat man nicht auch, nachdem man kaum beobachtet, es trinke viel, neckend hinzugesetzt: denn es ist ein Sänger? Gleichwohl ist es nichts weniger, als dieser, sondern bringt sein Geschrille nur durch schnelle Bewegung der Luft vermittelst seiner Flügel hervor — ziemlich wie Bläser, vermittelst ihrer Lungenflügel, denen er also weit eher zuzugesellen wäre. Man weiß das: gleichwohl bleibt's beim alten Worte: es singt: Nun, es sey! Lächelt: aber ziehet friedlich hin, ihr guten Seelen! Nicht ohne Rührung verlasse ich euch. Und ist mir eure Rechtfertigung gelungen, so lohne mir's ein schönes Lied aus euern, nicht ausgetrockneten, nicht oft zu benetzenden: nicht blasenden Organen! —

Aber nun noch einen Blick auf mich selbst! Da nämlich ich, wie Ihnen, Verehrteste, allen bekannt ist, zwar Cantor und Musikdirektor dieses Orts bin, allein keineswegs ein Blasinstrument handhabe und übe; unser theurer Wirth und heutiger Präsident hingegen, der zunächst mich mit dem Antrage, über jenes Wort zu sprechen, beehrt hat, wie wir ellenfalls alle wissen, gar fleißig und wahrhaft vorzüglich die Flöte spielt: so scheint mir nichts geziemender, als ihm selbst seinen Antrag zurückzugeben, damit Er, der, wie sichs nun ergeben hat, hier für sich und die Seinen, gleichsam für eigenen Herd, zu streiten hat, dieß versuche, falls er nicht, durch die Kraft der Erfahrung gewältiget, und von der Schwäche seiner etwalgen Streitkräfte im Innern überzeugt, auf sich sitzen lassen will, was, fürchte ich, in ihm sitzt — die Wahrheit nämlich: Cantores, d. h. Bläser — Flötisten zum Beispiele — amant humores! —

(Die Fortsetzung folgt.)

K. K. priv. Theater an der Wien.

Alaman, Fürst von Catanea. Eine (vorgeblich heroische Oper in 3 Aufzügen, mit Tänzen: aus dem Französischen des Castel frei übersetzt von J. A. v. Siegfried. Die Musik ist von Nikolo Isouare.

Alamon, ein junger, leichtsinniger Prinz, ist durch den Tod seines Vaters in den Besitz des Fürstenthums Catanea gelangt. Bloß empfänglich für den Genuß sinnlicher Freuden, überläßt er die Verwaltung des Staates seinen Räthen, welche, unbekümmert um das Wohl und die Sicherheit des Landes, und nur auf ihr persönliches Interesse bedacht, sich einzig damit beschäftigen, den neuen Fürsten durch immer wechselnde Feste zu vergnügen, und ihn in einem Sinnen-Taumel zu erhalten, der ihn zu keiner bessern Erkenntniß kommen läßt, und taub gegen alle Vorstellungen macht! mit welchen der ehrwürdige Feldherr Eman und seine Braut Amida in ihn drangen. Die von diesen Beiden längst geäußerten Besorgnisse gehen endlich in Erfüllung. Türkische Seeräuber, bekannt mit dem schwachen Vertheidigungszustande des Landes, bemächtigen sich mit geringer Anstrengung der Küste; alles flieht bestürzt von den feindlichen Schaaren, welche so schnell, unter Abdallahs Anführung, bis in die Hauptstadt vordringen, daß es Alamon unmöglich ist, zu entkomen, sondern er in der Verkleidung eines Gärtnerjunges in seinem eigenen Pallaste sich verborgen halten, und Zeuge des Triumphes seiner Feinde seyn muß. Amide hat indeß bemerkt, wie mächtig ihre Reize auf Abdallah wirken, und beschlossen, diesen Vortheil zur Rettung des Geliebten, und ganz Cataneas zu benützen. Durch kluges, listiges Benehmen gelingt es ihr, den liebetrunkenen Corsaren dahin zu vermögen, daß er ihr die Alleinherrschaft über Catanea auf einen Tag unter der Bedingung überläßt, alsdann seine Favorite zu werden. Der Plan zu Alamons Befreiung ist bereits gemacht, die Ausführung soll nun um so leichter gelingen. Allein eine Unbesonnenheit Alamons vereitelt diesen Anschlag, und bringt ihn in die äußerste Gefahr, der ihn nur Amidens Fassung entreißt. Alamon verkannte Amidens Treue, und hielt ihr freundliches, zum Theile auch zärtliches Benehmen gegen Abdallah für wahre Zuneigung, er konnte sich's daher nicht versagen, sie zu sprechen, und ihr darüber die verdienten Vorwürfe zu machen. Es braucht wenig, um ihn über alles beruhigend aufzuklären, reuevoll stürzt er zu ihren Füßen, als eben Abdallah hereintritt. Sein Stern ist nun verrathen. Amida weiß indeß Abdallahs strenges Urtheil zu verschieben, und zugleich jeden Verdacht von sich abzulehnen, indem sie das arge Spiel des Zufalls für ein Werk ihrer List ausgibt, wodurch sie Alamons Verborgenheit habe entdecken wollen. Dieser wird nun in Verwahrung gebracht, und das Fest, zu Abdallah's hinterlistiger Gefangennehmung von Amiden bereitet, geht ganz nach Wunsche vor sich. Von der Vorstellung üppiger Tänze ergötzt, und von Amidens, mit türkischer Kleidung geschmückter Gestalt und trefflichem Gesange entzückt, wandelt Abdallah sorglos am Arme der Geliebten durch die Reihen der Tänzerinnen, die Beleuchtung des Gartens zu besehen. Doch kaum hat er sich von seinem Gefolge entfernt, so stürzt ein Haufe bewaffneter Cataneer auf ihn, und nimmt ihn gefangen. Zugleich kommt Eman, der indeß Abdallahs kleines Heer auf offenem Felde geschlagen, siegreich mit dem befreiten Fürsten zurück. Alamon ist wieder im Besitze seines Reichs. Großmüthig schenkt er aber nun Abdallah und den Seinigen ihre Freiheit, zufriedenen, die Treulosigkeit seiner Räthe durch diesen Unfall kennen gelernt zu haben, welche er zur gerechten Strafe sämmtlich als Sklaven auf seine Schiffe mitzunehmen. Abdallah ersucht.

Diese, in drei Akte eingetheilte Handlung bildet den Stoff der Oper, welcher bei guter Bearbeitung des metrischen, und leichter, lebhafter Führung des prosaischen Theiles, ein angenehm unterhaltendes Schauspiel gewähret, an welchem man, außer dem, in der Treuherzigkeit etwas übertriebenen Charakter des Corsaren Abdallah, alles wahr gehalten findet, und von dem man nur nicht begreift, wie es zu dem Prädikate heroisch komme, da es nur sehr wenige Züge enthält, welche ihm darauf einigen Anspruch geben; und es vermög seiner ganzen Anlage, vielmehr in die Klasse der komischen Operngedichte gehört. Wir würden diesen, geringfügig scheinenden Mißgriffe in der Benennung nicht rügen, wenn er nicht einigermaßen dem Componisten Nachtheil brächte. Jedermann erwartet nämlich von einer heroischen Oper etwas ganz anderes, als er beim wirklichen Anhören findet: er gibt zwar gleich nach den ersten paar Szenen seine Ansprüche auf, da er seinen Irrthum gewahrt; es stört ihn aber doch einige Zeit in dem Genuße des Dargebotenen, das von dem Versprochenen so ganz verschieden ist, und es auch, nach dem Inhalte des Gedichtes, seyn muß. Diese Reflexionen wurden dadurch noch häufiger veranlaßt, daß sich Viele an die kürzlich gegebene, gleichfalls heroisch genannte Oper: „Die Bajaderen", erinnerten, und diese nun um so mehr als Vorbild ansahen, da beide Sujets unter sich im Wesentlichen der Handlung eine aufhaltende Aehnlichkeit haben.

Abgesehen von diesem unrichtigen Beinamen — an dessen Wahl, zur Charakterisirung des Oper, der Componist wahrscheinlich keinen Theil hat — und sich bloß an das Gedicht selbst haltend, muß man, bei Vergleichung der Musik mit diesem, Herrn Isouard das Verdienst zugestehen, daß er, so viel an ihm war, den Charakter des Ganzen sowohl, als mehrerer einzelne Personen größtentheils richtig gehalten habe. Besonders gut gelang ihm das orientalische Colorit, in dem Parte des Türken Abdallah und seines Anhanges, welches mit jenem ächt-französischen, der Uebrigen im

sprechendsten Contraste steht. Die Instrumentation ist sorgfältiger gearbeitet, als in mehreren anderen seiner Werke. Eine sonderbare Eigenheit dieser Musik ist es, daß Hr. Isouard einzelne — eben nicht immer die besten — Melodien mehrmals in verschiedenen Musikstücken gebrauchte. Er wollte vielleicht absichtlich bei spätern Szenen an frühere merkwürdige Momente erinnern; diese, von den angesehensten Meistern mit Erfolg angewandte Figur der musikalischen Beredsamkeit setzt einen besondern Werth der Ideen, und einen sehr mäßigen, geschickten Gebrauch voraus, wenn sie nicht für einen Beweis der Armuth der Phantasie genommen werden soll. Hr. Isouard machte sich beinahe dieses Vorwurfes schuldig. Seine Reprisen sind nicht motivirt, und zu vielfältig. So wiederholt er in der Arie Abdallahs im zweiten Akte eine ziemlich lange Stelle aus dem Finale des ersten Akts, deren Werth wohl nicht zu verkennen ist, die aber zu dem hier ganz verschiedenen Texte durchaus unpassend ist. Die Anmuth der Melodien überhaupt in welcher sich sonst Isouards Musik eigenthümlich auszeichnet, und wodurch er sich hauptsächlich seine Beliebtheit erworben hat, ist in dieser Oper nicht sonderlich zu rühmen; am schwächsten ist in dieser Hinsicht der Part der Amide; ihre erste Arie ist mehr schwierig, als des Gemüth ansprechend (der Componist hat dazu mehrere Nüanzen aus seinem Aschenbrödl entlehnt) die zweite ein schmachtendes Adagio, hat einen gemeinen, bis zur Langweile gedehnten Gesang! die dritte ist ein Strophen-Gesang, der zu wenig reizend ist, um viermal mit gleichem Interesse gehört zu werden. — Weit vortheilafter ist Abdallah von dem Componisten bedacht. Seine Arie im zweiten Akte, und ein Lied von zwei Strophen im dritten Akte sind charakteristisch schön, und in der Begleitung ausgezeichnet. Alamon hat einen einzigen Sologesang im zweiten Akte; eine gefühlvolle Romanze, doch ohne Neuheit der Ideen. Das Vorzüglichste von den einzelnen Singstücken ist ein wunder-liebliches Duett zwischen Amide und Alamon, voll originelle Schönheit, sowohl in den Singstimmen, als in der

Orchester-Begleitung *). Die Ensemble-Stücke, deren, nebst den Finalen, mehrere in dieser Oper vorkommen, sind, mit Ausnahme des ersten, auf imponirende Effekte berechnet, die sie auch immer erreichen. Das Finale des ersten Akts ist ganz besonders gelungen, nur schmälert es das Verdienst Isouards, das er darin am Schlusse in dem marschartigen Rhythmus Cherubinis „Armand" nachgeahmt hat. — Die Ouverture erfüllet ihre Bestimmung, als Vorbereitung auf die darauf eintretende Handlung. Die Einleitung zum zweiten Akte ist ein konzertantes Musikstück, ohne aller Beziehung auf das Ganze. Jene des dritten Akts hat, bei gleichem Entwurfe, das bevor, daß sie durch die Reminiszenz, an Alamons Romanze motivirt ist.

Die Darstellung dieser Oper im Theater an der Wien befriediget in hohem Grade. Hr. Wild würde als Alamon sehr gefallen, wenn er mehr als mittelmäßiger Schauspieler-Talent besäße; so beschränkt sich sein Verdienst bloß auf den Gesang, der sich, wie immer, durch lieblichen Klang der Stimme und gefühlvollen Vortrag auszeichnet. Demoiselle Buchwieser hat in der Rolle der Amide einen wenig dankbaren Part, ihre Kunst weiß ihn jedoch über seinen Werth zu erheben, und da sie überdieß als vollendete Schauspielerinn alles meisterhaft benützt, was der Dichter für sie gethan, so fehlt ihr auch in dieser Rolle der allgemeine Beifall nicht, dessen sie sich jederzeit erfreuet. Hr. Forti ist als Abdallah in Gesang und Spiel gleich vortrefflich. Ueberhaupt spart dieser vielversprechende Künstler keinen Fleiß, um in jeder Rolle das möglichst Beste zu leisten. Möchte er auch ernstlich bemüht seyn, den ihm überall nachtheiligen Provinzial-Dialekt abzulegen. Hr. Meier (Eman), Herr Gottdank (Sifreddi), Herr Weinkopf (Hussem) und Hr. Schmidmann (Gärtner), haben untergeordnete Rollen, worin sie mit Eifer zur

guten Darstellung des Ganzen wirken. Die Chöre sind stark besetzt, und gut eingeübt. Das kleine Ballet im dritten Akte ist recht gefällig, ungemein graziös, ist ein Pas de deux, das Mad. Treitschke de Caro (dessen Erfinderinn) mit Demoiselle Critti, tanzt, es wird bei jeder Vorstellung mit dem rauschendsten Beifalle aufgenommen.

*) Im Klavierauszuge ist es bereits in der Verlags-Handlung der chemischen Druckerei (im Paternoster-Gäßchen) zu haben.

Anekdoten.

Clementi, der größte Klavierspieler Italiens, gleich stark im Vortrage des Adagio und Allegro, wurde nebst Mozart von dem Kaiser Joseph II., als ihn Leopold besuchte, eingeladen, jeder seine Symphonie zu spielen.

Beide spielten sie brav. Darauf wurden die Noten gewechselt; Clementi exekutirte Mozarts Stück wacker. Mozart fing Clementis Stück, das in E gesetzt war, aus Han zu spielen. Clementi meinte es sey ein Mißgriff, und zitterte für ihn und sein Stück.

Aber Mozart setzte es sogleich im Kopfe um, und spielte es ohne Anstoß bis zum Ende durch.

Da gestand Clementi, daß Mozart sein Sieger sey, und den Vorzug vor ihm verdiene.

Bei dem großen Opern-Orchester zu ·· ist das Piano verloren gegangen. Da nun an der Wiedererhaltung desselben viel gelegen ist, indem das Orchester, dieses unglücklichen Zufalls wegen, sich schon genöthigt gesehen hat, eine Spontinische Oper zu verhunzen: so wird der ehrliche Finder dringend gebeten, dieß Piano gegen eine angemessene Belohnung an das genannte Orchester abzuliefern.

Nro. 50.

Wiener allgemeine muſikaliſche Zeitung.

(Mittwoch den 22. Dezember 1813.)

Correſpondenz-Nachrichten.

Frankfurt, den 4. Dezember. — In der zweiten Hälfte des v. M. hat unſere Mad. Milder-Hauptmann ihre Kunſtdarſtellungen auf dem hieſigen Opern-Theater mit großem Beifalle fortgeſetzt und vollendet. Sie trat zweimal im Trajan in Dazien, zweimal in der Zauberflöte, und eben ſo oft in der Schweizer-Familie und dem Waiſenhauſe auf, mit welcher letztern Oper ſie vorgeſtern ſchloß. Bewunderte man in den letzt-genannten drei Opern den Silberklang und die ſeltene Fülle ihrer Stimme, ſo entwickelte dieſe Künſtlerinn dagegen im Trajan einen, bisher an ihr noch nicht gekannten Grad von Biegſamkeit, durch welchen ihr Geſang an Mannigfaltigkeit neuen Werth zu gewinnen verſpricht: wenn es gleich außer Zweifel ſcheint, daß der eigenthümliche Gehalt deſſelben gerade in jener großen, edeln Simplizität liegt, die in unſerer modernen Muſikwelt, leider! immer ſeltener wird. Lange wird das Andenken des ſchönen Genuſſes, welchen Madame Milder dem gebildeten Frankfurter Publikum gewährte, ihm gegenwärtig bleiben.

Von Conzerten hörten wir manches Intereſſante Gewöhnlich werden die Conzerte hier in dem ſehr geräumigen und für Muſik vortheilhaften Saale zum rothen Hauſe gegeben. Den 20. November hatte jenes der Hrn. Hofmann (Violiniſten), und Mangold (Violonzelliſten), Mitglieder des Orcheſters, ſtatt. Erſterer, ein Schüler Kreutzers, ſpielte ein Violin-Conzert von ſeinem Lehrer, dann ein konzertantes Roudeau mit Hrn. Mangold, ſo wie letzterer Variationen. Hrn. Hofmanns Schule iſt lobenswerth, ſeine Bogenführung gut, ſein Ton kräftig, ſein Vortrag im Allegro lebhaft, im Adagio gehalten und mit Geſchmack nüanzirt; dagegen haben ſich ſeine Paſſagen zum Theile nicht deutlich und beſtimmt genug heraus; auch klangen ſeine E- und G-Saiten nicht immer rein; im Ganzen kann er mit Recht unter die vorzüglicheren Spieler gerechnet werden. — Herrn Mangolds Ton iſt voll, ſingend und angenehm; doch müßten in einem öffentlichen Conzerte an ſeine Virtuoſität weit beträchtlichere Anſprüche gemacht werden können.

Am 23. gab der königl. bayerſche erſte Hofſänger, Hr. Brizzi, Conzert, worin wir Gelegenheit hatten, ſeinen herrlichen Geſang, ſowohl allein, als in Vereinigung mit Mad. Milder, zu bewundern. Hrn. Brizzi's Meiſterſchaft iſt in Wien zu bekannt, als daß es nöthig wäre, deren hier wiederholt zu erwähnen; die in mehreren Stellen beträchtlich tiefere Intonation, die bereits vor mehreren Jahren an ihm zu bemerken war, und zu der die beſonders hohe Stimmung des hieſigen Orcheſters wohl noch beitrug, wurde durch ſeinen, in jeder Hinſicht großen und vollendeten Vortrag reichlich aufgewogen. Am 26. ließ ſich der Violiniſt, Herr J. Schmidt (Sohn des Opern-Direktors, und Mitglied des Orcheſters), in einem Conzerte von Rode, einem Conzertant von Viotti (geſpielt mit ſeinem Schüler Brand) endlich in einem Andantino von Baillot hören. Demoiſ. Schmidt ſang eine Szene von Guglielmi, und Herr Brizzi eine Polonaiſe von dem k. k. Hofopern-Direktor Joſ. Weigl. Hrn. Schmidts Vortrag zeigt Verwendung, und gewährte in manchen Stellen Vergnügen: zweckmäßige Ausbildung kann ihn in der Folge zu einem

bedeutenden Grad von Kunstfertigkeit bringen. Seine Schwester hat eine starke Stimme, die sie jedoch oft bis ins Schneidende übertreibt: ihre Methode, ist wenigstens bisher, noch in keiner Rücksicht korrekt zu nennen. Als dritte Abtheilung dieses Conzerts wurde, bei schwachbesetztem Orchester und Chören, der erste Theil des Alexander-Festes von Händel aufgeführt; — ich gleite um so mehr darüber hinweg, als Ihnen von der letzten großen Aufführung dieses Werkes noch die Ohren klingen: aber unmöglich kann ich die Bemerkung unterdrücken, daß die Zerstückelung und oberflächliche Darstellung solcher Heiligthümer der Tonkunst, meiner Meinung nach, unter die musikalischen Vergehen zu rechnen sind, die vor Polyhimnia's Tribunal schwer gerechtfertiget werden können.

Den 28. gab Frau v. Chezy eine musikalisch-deklamatorische Akademie. Die Absicht verdiente den größten Dank: denn die Einnahme war für die Verwundeten und Kranken der verbündeten Armeen bestimmt. Die Unterhaltung selbst war wenig ergötzend. Frau von Chezy deklamirte ein Paar kurze Stanzen von ihrer Arbeit so leise, so ohne allen Nachdruck, daß man mit Mühe einzelne Worte davon vernehmen konnte; ohne Zweifel hätte sie besser gethan, ihre Poesien, die gewiß nicht ohne Verdienst sind, dem Publikum schriftlich mitzutheilen. Eine Ballade von Schiller, eine Arie des Hrn. Illenberger, und ein Lied, welches Frau v. Busch deklamiren sollte, blieben ganz weg. Ein Violin-Conzert, von Herrn Hofmann (aus Moskau) vorgetragen, entschädigte am Schlusse einigermaßen für so viel fehlgeschlagene Erwartungen.

Demoiselle Elise Barensfeld ist vor kurzem hier angekommen. Sie hatte die Ehre, sich vor Sr. M. dem Kaiser Alexander hören zu lassen, und wird nächstens in einem Conzerte öffentlich auftreten. Folgender Artikel erschien in einem der letzten Blätter des Frankfurter Journals:

Frankfurt, den 5. Dezember. Demoiselle Elise Barensfeld, eines der größten Talente Deutschlands für den Gesang, befindet sich seit einigen

Tagen in dieser Stadt, wo sie den Liebhabern der Tonkunst die Freude verschaffen wird, sie zu hören. Diese Künstlerinn ist nicht älter als 17 Jahre, aber ihre Stimme hat den vollen Umfang, die Stärke und Reinheit des reiferen Alters. Frühe begann sie zu Regensburg ihre musikalische Laufbahn unter Sterkel. Der berühmte Salieri und Siboni bildeten sie zu Wien in ihrem dreizehnten Jahre weiter aus. Zu Mailand vervollkommneten Marchesi, Minoja und Secchi ihre herrlichen Anlagen. Bei der Rückkehr nach Wien setzte sie ihre Uebungen unter obengedachten Meistern fort. Mit welchem Erfolge ihre Anstrengungen gekrönt wurden davon war die Hauptstadt Oesterreichs am 29 Nov. v. J. Zeuge, als Mademoiselle Barensfeld eine der Hauptparthien bei der öffentlichen Aufführung des Alexander-Festes übernahm.

Es ist schwer, sich von dem Zauberreize dieser Töne, von der seltenen Vereinigung der Natur und Kunst, bei dieser ausgezeichneten Künstlerinn einen Begriff zu machen.

Nachschrift. Was hier mit vielem Lobe von Dem. Barensfelds großen Talenten gesprochen wird, finden wir aus eigener Ueberzeugung ganz der Wahrheit gemäß; um so mehr müssen wir bedauern, daß sie, durch Umstände, welche anzuführen uns nicht zusteht, mitten an ihrer Künstlerlaufbahne gerissen worden ist, und nun schwerlich das hohe Ziel der Vollendung zu erreichen im Stande seyn wird, dem sie unter ihren vorigen Verhältnissen mit schnellen Schritten zugeführt wurde.

d. Redaktion.

Mittheilungen
aus dem Tagebuche eines Tonkünstlers

(Fortsetzung aus Nro. 49.)

7.

Daß jedes Werk der Tonkunst, wie jedes der Poesie oder der Schauspielkunst, auch psychologisch begründet

daß es, was seinen Ausdruck anlangt, eine Folge und einen Zusammenhang haben müsse, der dem natürlichen Gange unserer Empfindungen und Neigungen angemessen sey, versteht sich von selbst. Eben so wenig zu bezweifeln ist es; daß die, in fast allen Werken der Instrumentalmusik jetzt herrschende Folge der Sätze, was den Ausdruck betrifft, jene Forderung erfülle, und mithin in dieser Hinsicht gut sey. Was ist z. B. natürlicher, als daß man bei einem Werke großen, oder doch gearbeiteten Styls, z. B bei einer großen Symphonie, erst die Erwartung bedächtlich spanne und zum Ernste stimme, im Einleitungssatze: dann, mehr oder weniger feurig und kräftig, mehr oder weniger nachdrücklich und bedeutsam, eine würdige, nicht scherzende, nicht tändelnde Heiterkeit sprechen lasse, im ersten Allegro; nun sich tiefer in Ernst, in Wehmuth, in sanfte oder trübe Klage versenke, im Adagio; nun durch einen mehr gewaltsamen und kühnen Aufschwung sich aufraffe und von neuem spanne, im Scherzando: und endlich mit vollem Muthe und Feuer — nach Befinden, sehr heiter und scherzend, oder in glänzendem Jubel und Triumphe beschließe, im Finale? Was ist natürlicher, als daß man bei Werken des noch freiern, galantern Styls, z. B. einer gewöhnlicheren Sonate, jene Aufforderung weglasse, die Würde und den Ernst des ersten Allegro etwas herabstimme, mit der Klage des Andante es auch nicht so schwer nehme, das Scherzando übergehe, da solch ein neuer Aufschwung unnöthig ist, indem man sich ja nicht so tief gesenkt hat, und mit leichter, gewandter Fröhlichkeit beschließe?

Gleichwohl ist nicht zu leugnen, es sey dadurch, daß die Componisten jetzt diese äußere Form nicht nur, wie ganz recht, zur herrschenden, sondern, mit sehr wenigen, und auch nur auf Zufälliges beschränkten Ausnahmen, zur alleinigen angenommen haben, eine gewisse Monotonie des Ganzen, bei aller Verschiedenheit des Einzelnen, in unsere neueste Instrumentalmusik gekommen. Alle Monotonie ist nun an sich schon nicht gut; noch übler aber ist es, daß sie eines Theils den Schlendrian herbeiführt, andern Theils nicht wenige Meister,

die sich von den hergebrachten Formen nicht trenne, aber doch über das Gewöhnlichere sich erheben wollen, verleitet, in der Anwendung dieser Formen fast über alle Grenzen hinauszuschreiten — geschehe nun dieß, durch ungeheure Länge der Sätze, oder durch überspannte, bloß piquirende Schwierigkeit der Ausführung, oder durch wildes, bloß frappirendes Vermischen der Ideen, oder durch überfüllete, tumultuarische Besetzung u. dergl. m. Es sind — wer wollte das leugnen? — auch auf diesem Wege und mit Hülfe solcher Mittel geistvolle, originelle, hinreißende Werke gewonnen worden; aber schwerlich läßt sich hier nun noch weiter gehen, ohne ins Ungenießbare, Kunstwidrige, und endlich wohl auch ins Abgeschmackte zu verfallen. — Zwang darf es in der Kunst nicht geben: wohl aber Rath. Wird man folgenden Vorschlag als einen solchen gelten lassen?

Man führe neben jener gebräuchlichen Form der Instrumentalstücke andere ein, die noch nicht dagewesen, aber eben so gut psychologisch begründet sind, und mithin, wenn sie nur eben so mit Geist und Kunst ausgeführt werden, wie jene, auch eben so sicher Eingang und Beifall finden müssen. Ich schlage deren zwei vor. Wenn man die jetzt gewöhnlicheren größeren Instrumentalstücke, in Ansehung der darin herrschenden Empfindungen, mit einem Kreise vergleichen kann: so verfasse man deren nun auch, die dem $<$ ähnlich sind. Andere, die mit dem $>$ verglichen werden können, wären zwar eben so psychologisch, aber künstlerisch weniger vortheilhaft, und darum nur zu besonderen Zwecken anzurathen. Ich meine das aber also:

Man ordne die Sätze, z. B. einer Symphonie, auf folgende Art: 1) Ein sehr einfacher, melodiöser, sanfter, doch aber ausgeführter Satz, ohne lärmende Instrumente, und in sehr mäßigem Tempo: mithin, soll der Charakter des Ganzen mehr ernsthaft seyn, ein Andante maestoso, ein Grave sostenuto u. dergl., soll der Charakter des Ganzen mehr heiter oder mehr glänzend seyn, in jenem Falle eine Art Pastorale oder Andante cantabile, in diesem, ein feierlich marschmäßiger, oder ein Satz mit vielen Bindungen in den Oberstimmen und einem

bedeutend gehenden Baß. (Continuo der Alten.) 2) Ein ebenfalls ausgeführter, großer Satz, mit veränderter Ton-, Takt-Art, und reicherer Besetzung, der, was der erste enthielt, weit höher steigert — mithin, war jener ein Andante maestoso, sey dieser ein Allegro moderato, mehr in großen, gewichtigen Noten, als vielen Figuren, in bedeutender, doch wohl gemessener Harmonie ꝛc.; war jener ein Pastorale, sey dieser ein Allegretto mit viel obligaten, lebhaften Figuren sehr verschiedenartiger Instrumente u. s. w. 3) Ein großer, ausgeführter Satz, der nun, in den Ideen, der Ausführung und der Instrumentirung alles vereinigt, den Hauptcharakter aufs höchste zu steigern und im schönsten Lichte hervortreten zu lassen — mithin, war der erste ein Andante maestoso, der zweite ein Allegro moderato, so sey der dritte ein Allegro agitato oder con fuoco, ist das Ganze sehr ernst, eine glänzende Fuge, war der erste ein Pastorale, der zweite ein Allegretto, so sey nun der dritte ein Allegro brillante, Vivace assai, oder ein Presto.

Ich brauche nicht erst hinzuzusetzen, daß ich dieser gangbaren Kunstwörter mich nicht bediene, um ein Schema zu geben, sondern nur, weil aus ihnen jeder Künstler leichter und deutlicher siehet, was meine Meinung ist, als wenn ich diese durch Umschreiben und weitläufiges Charakterisiren darzustellen versucht hätte. Man sieht auch nun, warum die Form und Anordnung, die ich mit > verglich, und wo mi hin die eben angezeigte Folge umgekehrt statt fände, ohne besondere Bestimmung weit wen ger anzurathen ist. Jeder Mensch will lieber allmälig erhoben und erfreuet, als allmälig herabgestimmt und erweicht seyn; und die Kunst ist auch recht eigentlich dazu da, ihn zu erheben und zu erfreuen. —

Von minderer Bedeutung sind folgende Vorschläge. Wir alle können täglich hören, daß den Deutschen die Ouvertüren zur eigentlich komischen Oper sehr selten gelingen (den Franzosen gar nicht), und der Grund davon liegt von der einen Seite im Naturell, von der andern in dem Gange, den unsere Instrumentalmusik überhaupt genommen, mithin auch in den Anforderungen,

die wir an die Ouvertüre, als Musikstück an sich, zu machen pflegen. Jenes, das Naturell, läßt sich freilich nie ganz, dieß nur schwer und ganz allmälig abändern: wie wäre es daher, wenn wir, freilich nicht als Regel, sondern nur zuweilen, und (aus von sich selbst einleuchtenden Ursachen) nur für die komische Oper, Ouvertüren mit einigen konzertirenden Instrumenten schrieben? Hier würde der Componist die leichte, frische, galante, lebendige und pikante Schreibart leichter halten können, und dem Zuhörer würde durch den Reiz jener Instrumente und deren ungewöhnliche Anwendung ersetzt, was er an Tiefe und harmonischer Kunst verlöre, und was in die Ouverture zur komischen Oper nicht gehört: was, ist es da, der Ouvertüre zwar aufhilft, aber der Oper selbst schadet, und doch von den Zuhörern (in Deutschland und Frankreich) gemeiniglich verlangt wird, weil diesen Werken die komische Genialität meistens fehlt, und bisher nichts an deren Stelle gegeben ward, was durch Reize diese Genialität, so viel das möglich, ersetzte, als eben die tiefere und künstlichere Ausarbeitung, an deren Stelle ich, wahrscheinlich wirksamer, und gewiß passender, auch der Oper selbst vortheilhafter, konzertirende Instrumente vorschlage. —

Daß die vielen und braven Componisten für's Pianoforte die freie Phantasie so wenig, ja fast gar nicht bearbeiten — denn, was wir im letzten Jahrzehende unter dem Titel, Phantasie, bekommen haben, ist doch, fast ohne Ausnahme, nur eine freiere Art der Sonate — hat man schon öfter beklagt. Es läßt aber, wenn man betrachtet, wie die jetzige Kunst, und besonders die Pianoforte-Musik, ihren Hauptvorzug in die treffliche Ausarbeitung — mithin gerade in das Gegentheil von geistreichem Skizziren origineller Ideen — setzt, und wenn man die vorzüglichsten Meister und Muster unter den Componisten für dieß Instrument, wie wir sie eben jetzt besitzen, kennet — dann sag. ich, läßt sich leicht abnehmen, warum wir wahrhaft freie Phantasien fast gar nicht erhalten, und auch, vor einer neuen Wendung des herrschenden Geschmacks, schwerlich erhalten werden. Aber warum bearbeiten unsere vorzüglicheren

Meister eine andere, ebenfalls so ganz ausgezeichnete, und auch dem jetzt herrschenden Geschmacke näher liegende Gattung, noch immer so selten, und fast niemals in ihrem ganzen, wahrhaft großen Umfange — das ernste und große Rondo nämlich, wie es C. Ph. Em. Bach zuerst schuf und wovon er in seinen Werken zugleich die trefflichsten Muster gab? Selbst die Art des großen, ernsten Rondo, die aus jener zwar entstand, aber doch sich anders wendete — die Art, wie Mozarts unübertroffenes Rondo aus A-moll: wie selten ist sie in den letzten Dezennien bearbeitet worden, und wie noch weit seltener von Meistern, die etwas wahrhaft Vortreffliches darin hätten leisten können! —

8.

Es gibt unter den Großen, Vornehmen und Reichen, die Musik wirklich schätzen und lieben, eben jetzt Personen genug in unserm deutschen Vaterlande, die für diese Kunst etwas wahrhaft Bedeutendes, wahrhaft Nützliches thun möchten: sie wissen nur selten ganz bestimmt, was? und wie es, ohne große Schwierigkeiten und zu sicherm Erfolge, zu Stande zu bringen sey? So wage ich es denn, auch ihnen hier Vorschläge zu thun, von denen ich behaupten darf, es werden dadurch nicht nur jene, ihre schönen Absichten gewiß erreicht, sondern sie enthalten zugleich, was uns Deutschen, in Hinsicht auf die Tonkunst, jetzt zunächst fehlt, womit zunächst in den Ganz der höhern Bildung für diese Kunst wohlthätig eingegriffen würde, und wozu wir auch zunächst die Mittel und Gelegenheiten haben.

Bis zur Umkehrung der Dinge während der letzten zwanzig Jahre bestand in Rom folgende Anstalt. Ein reicher Lütticher hatte ein geräumiges Haus in der Nähe des Corso für achtzehn seiner jungen Landsleute bestimmt, welche ausgezeichnete Talente für bildende oder Tonkunst besaßen, und sich, jeder in dem Fache, wozu er durch die Natur berufen war, zur wirklichen Meisterschaft ausbilden wollten. Was die Tonkünstler anlangte, so war es hier gar nicht auf Virtuosen und Sänger abgesehen — dazu waren Conservatorien, Künstlerschulen ꝛc. da; sondern einzig und allein auf Componisten und künftige Lehrer der höheren, theoretischen und praktischen Kunst. — Bei der Aufnahme war man, mit größtem Rechte, sehr streng. Die jungen Männer (sie durften nicht unter 17, nicht über 24 Jahre seyn) mußten die vollgültigsten Zeugnisse mitbringen, sowohl von wahrem und ausgezeichnetem Talente, als auch davon, daß sie alles, was man in der Kunst Schule im engeren Sinne nennet, schon gemacht und in der Gewalt hatten, und daß sie unverdorben an Charakter, an ein geordnetes, fleißiges, sittliches Leben gewohnt waren. Ueber die beiden ersten Erfordernisse wurden sie, vor der Aufnahme, noch besonders und streng an Ort und Stelle geprüft; über das letzte wachte ein geehrter Geistlicher, als Moderator. — In der innern Einrichtung und Verfassung war der wackere, wahrhaft humane Stifter von den Grundsätzen ausgegangen: in der Kunst muß Freiheit herrschen; auf die höhere Bildung in ihr muß vor allem die Zeit und Gelegenheit wirken; der junge Künstler muß seine ersten Bedürfnisse sorgenfrei gestillt, seine Subsistenz gesichert bekommen — weiter aber auch nichts. Darum durfte denn ein jeder Zögling ein Fach wählen, welches er wollte, auch Lehrer, welche er wollte: nur daß er in dem erwählten Fache und bei den erwählten Lehrern wirklich fleißig war, und bei der jährigen, strengen Prüfung evidente Beweise gab, er sey es gewesen, und auch jener Aufseher mußte ihm bezeugen, er habe wirklich auch in diesem Jahre ein anständiges, ordentliches, sittliches Leben geführt. Fehlte es an dem Einen oder dem Andern, so wurde er ohne weiteres entlassen. Aus jenen Grundsätzen war auch die Unterstützung der Zöglinge bloß auf Wohnung und Tisch beschränkt: für Kleidung, Bezahlung der Lehrer ꝛc. mußten sie selbst sorgen — mochten sie nun von den Ihrigen dabei unterstützt werden, oder sich das dazu Benöthigte erwerben müssen. Auf jeden Fall war dieß ein kleiner, wohlthätiger Kappzaum für die jungen Leute, und nöthigte sie auch, über ihrer Bürgerschaft in der Welt der Phantasie, der, in der wirklichen und bürgerlichen Welt nicht

zu vergessen. In allem Uebrigen waren sie frei und unbeschränkt, den einzigen, ebenfalls wohl erwogenen und sehr wohlthätigen Punkt ausgenommen, daß keiner, wenn nicht ganz besondere Verhältnisse eintraten, das Institut unter fünf Jahren verlassen durfte: man wollte keine Stümper, Halbgebildete und Vorwitzige erziehen. Die Direktionen der Theater und anderer musikalischen Anstalten aber gaben den Zöglingen zu allen ihren Produktionen freien Zutritt, damit sie viel hörten, und der Moment reizend und leitend auf sie einwirken möchte.

Das alles ist ja so trefflich, ist auch so wenig weitläufig, so wenig kostspielig, zu so sicherm Erfolge auszuführen — freilich überall vorausgesetzt, was vorauszusetzen ist — daß ich kaum etwas hinzuzufügen weiß, es müßte denn das seyn, wessen sich wohl ohnehin jeder der unterrichteten Leser hierbei erinnert:

a) Rom ist, in Hinsicht auf Tonkunst, bei weitem nicht mehr, was es ehemals war, sondern ohne Vergleich geringer; einige der Hauptorte Deutschlands sind, in derselben Hinsicht, ebenfalls bei weitem nicht mehr, was sie ehemals waren, sondern ohne Vergleich vorzüglicher — vor allen Wien: so viel nun auch der junge deutsche Tonkünstler in Italien, auch jetzt noch und gewiß immerdar, wird lernen können, so kann ihm doch Wien ohne Vergleich nützlicher werden. Dorthin also, wäre mein Rath, dorthin bauet euer Pensionshaus: nur, ihr sonst nicht eben strengen Wiener, seyd es hier, in allem nämlich, worin es jener ehrenvolle Lütticher war, sonst stiftet euer guter Wille eben hier, wie leicht zu erweisen wäre, mehr Schaden, als Nutzen.

b) Der gute Lütticher bestimmte sein Institut nur für Landsleute aus seiner Provinz. Wir wollen ihn darum nicht tadeln: aber wir wollen es besser machen. Wir nur von Einem deutschen Vaterlande, so muß auch in Zukunft nur von Einer deutschen Musik die Rede seyn, nicht mehr von einer nördlich- oder südlich-deutschen, von einer Berliner oder Wiener Schule u. dergl. Die Einen müssen von den Andern lernen, die Einen von den Andern annehmen, wenn das Vollkommenste, was durch Deutsche erreicht werden kann, wirklich von ihnen erreicht werden soll: und wo sie dieß Vollkommenste gewisser Gattungen, so weit überhaupt Vollkommenes erreicht ist, wirklich erreicht haben, da ist dieß auch schon geschehen: da hat der nördlichere Deutsche von dem südlicheren, oder umgekehrt, gelernt und angenommen. So hätte ganz offenbar Mozart sein Requiem nicht so geschrieben, wie er gethan, ohne seinen nicht lange vorhergegangenen Aufenthalt im nördlichen Deutschlande; und wer könnte sagen, dieß Werk sey nach dieser oder jener Schule? Es ist nach allen, und über alle! So seine schönsten Quartetten, seine schönsten Symphonien! Und Haydns, allerdings herrliche Schöpfung würde doch, wenigstens in den Theilen zweiten Ranges edler und würziger gearbeitet worden seyn, wenn Haydn von Meistern des nördlichen Deutschlands ihr Gutes hätte annehmen wollen — oder, bei seinen schon damals hohen Jahren, annehmen können. Grauns Tod Jesu hingegen hätte ganz gewiß das Monotone und Kühle seiner meisten Arien verloren, wenn der Meister ein Gleiches in Ansehung der südlichen gethan hätte, oder hätte thun können. — Diese erwünschte, beiden Theilen so vortheilhafte Vereinigung wird denn eben jenes Institut für junge Componisten sicherer und besser, als alles Reisen und andere Bemühen fördern, wenn ihr es den vorzüglichsten und bewährtesten musikalischen Talenten aus demgesammten Deutschlande widmet. Um die Mannigfaltigkeit und die Individualität der Werke aber seyd nur unbesorgt: diese wird ganz gewiß damit nicht verwischt, denn sie hat ihren Grund nicht im Orte und andern Verhältnissen, sondern im Naturell; im Geiste und Sinne der Künstler.

c) Sollte Jemand noch über den Erfolg zweifelhaft seyn, dem erzähle ich noch Eins, was überhaupt, so viel ich weiß, noch nie öffentlich zur Sprache gekommen, und das eines dankbaren Andenkens so sehr werth ist! Der letzte Kurfürst von Köln, dieser edle, im umfassenden Sinne des Worts, humane Fürst, nahm sich, fast auf ähnliche Weise, wie wir oben gewünscht haben, nur daß es ihm zugleich um künftige Virtuosen zu thun war,

einiger deutschen Jünglinge von ausgezeichnetem musikalischem Talente an, und sorgte für ihre Ausbildung. Es waren deren, erinnere ich mich recht, nur fünf oder sechs; das Institut konnte auch nicht lange dauern, denn die französische Revolution zerstörte es, und vertrieb den herrlichen Fürsten: gleichwohl hat es uns geschenkt! — Beethoven und die beiden Romberge! —

(Der Beschluß folgt.)

Rezensionen neuer Musikalien.

Grand Rondeau pour le Pianoforte, comp. et dédié à Mademoiselle Carinica Buchwieser par I. F. A. Jansen. Vienne chez Pierre Mechetti.

Kein Zweig der Tonkunst ist in unserer Zeit, besonders seit den letzten zwanzig Jahren, so erweitert und vervollkommnet, als das Klavierspiel; es ist zugleich so allgemein geworden, daß man nicht selten Liebhaber findet, welche selbst die schwersten Klavierstücke gut exekutiren. Dadurch wird natürlich der Wunsch nach neuen, ausgezeichneten derlei Compositionen immer lebhafter, immer gesteigert. Diese stehen jedoch, leider! mit der rühmlichen Ausbildung des Klavierspiels nicht in Verhältniß, und man muß gestehen: daß in den letzten zehn Jahren sehr wenige wirklich gehaltvolle Werke dieses Faches erschienen sind. Manchen, die sich damit beschäftigen, fehlt es in der That an wahrem Berufe, noch mehreren aber gar an gründlicher Sachkenntniß. Rezens. gesteht gern, daß es in unsern Tagen eine schwierige Aufgabe ist, für ein Instrument, wie das Klavier, wofür so viele ausgezeichnete Männer, wie Mozart, Clementi, Beethoven, Cramer u. a. so viel Vortreffliches geschrieben haben, daß man beinahe glauben möchte, daß dieses Feld bereits erschöpft sey, noch etwas Neues und Gutes zu liefern; um so strenger sollte sich daher jeder prüfen, ob er wahres Talent, reiche Phantasie, gründliche Kenntniß der Harmonie und auch besonders des Pianofortespieles, in seinem ganzen Umfange besitze, ehe er sich entschließt, hierin etwas leisten zu wollen. Obgleich das Klavier jene bedeutenden Vorzüge anderer Instrumente, den Ton zu halten, wachsen und schwinden zu lassen, nicht mit ihnen theilet, so zeigt es doch wiederum viele wesentliche Vortheile, da es dem Componisten hier das ganze Gebiet der Harmonie eröffnet, und bei seinem großen Umfange durch den Gebrauch beider Hände die vielseitigste Modulation darbietet. Hier ist also der Ort, wo es seinem Genius überlassen wird, im Reiche der Töne frei zu wallen. Dieses sollten aber auch mehrere der neuern Componisten wohl beherzigen, und erkennen, daß, selbst der glücklichen Ideen, eine kunstmäßige Bearbeitung erfordern werde, um den Werken einen bleibenden Werth zu sichern.

Je weniger diese Erkenntniß aus der Mehrzahl der vielen Klavierkompositionen, womit wir von Zeit zu Zeit von musikalischen Skribenten versehen werden, hervorleuchtet: desto angenehmer ist es dem Rezensenten, hier ein Rondo in größerm Style von Herrn Jansen anzeigen zu können, welches sich eben so sehr durch originelle Ideen, oft wahrhaft genialе Züge und Harmonie-Reichthum auszeichnet, als durch die geistreiche und planvolle Anordnung des Ganzen; Vorzüge, welche für den Geschmack und die Theorie des Componisten gewiß sehr vortheilhaft sprechen. Jedem wahrhaft guten Klavierspieler wird diese Composition gewiß erfreulich seyn und sind ihm gleich einige bedeutende Schwierigkeiten auferlegt, welche die mancherlei brillanten Passagen und fugirten Sätze, so wie die Darstellung verschiedenartiger Nüanzen (die jedoch ganz dem Genius des Instruments angemessen sind) herbeiführen; so wird er dafür, wenn er sie überwindet, und das Ganze mit Geist und wahrem Ausdrucke vorträgt, sein Spiel im glänzendsten Lichte zeigen. Rezens. hatte, gleich mehreren hiesigen Kunstfreunden, das Vergnügen, diese Composition von dem Verfasser selbst vortragen zu hören, und konnte nicht umhin, zu bewundern, daß ein Virtuose auf der Vio-

line, wie Hr. Jansen, zugleich das Klavier so meisterhaft zu behandeln wisse. Rezens. theilt gewiß mit jedem Freunde dieser Musikgattung den Wunsch, bald mehrere Werke dieser Art von Herrn Jansen zu sehen.

Der Stich ist schön und korrekt.

Conzert.

Herr Louis Spohr, Orchesterdirektor im Theater an der Wien, gab am 19. Dezember musikalische Akademie im k. k. kleinen Redoutensaale. Er spielte mit seinem Bruder Ferdinannd ein Doppelconzert für zwei Violinen, mit seiner Gattinn ein Adagio und Rondo für Harfe und Violine, und ein Rondo (A-dur) für die Violine: ersteres und letzteres mit voller Orchesterbegleitung, übrigens alles von seiner eigenen Composition. So wie Hrn. L. Spohrs Meisterschaft, als Violiniſt, bereits bei Gelegenheit seiner früheren Conzerte, in diesen Blättern vollkommen gewürdigt worden ist; eben so haben wir das angezeigte Doppel Conzert, und das Rondo schon nach ihrer ersten Produktion, zu Anfang dieses Jahres, umständlich beurtheilt, und ihren innern Werth unsern Lesern zu erkennen gegeben. Es wird daher für diesesmal in beiden Hinsichten die Anzeige genügen, daß der Conzertgeber durch die Wiederholung dieser vortrefflichen Compositionen dem Wunsche der Kenner entsprochen, und in der Ausführung derselben seine hohe Virtuosität neuerdings glänzend bewährt habe. Wer erwägt, wie derjenige so ganz der Kunst leben müsse, der, wie Hr. L. Spohr, nebst der Erfüllung seines Berufes als Director eines Theater-Orchesters, auch als Virtuose seine bereits erreichte große Kunstfertigkeit fortwährend erhält, und endlich auch als Tonsetzer seinen Fleiß, während seines kurzen Aufenthalts in Wien, durch die Composition eines Quintetts, eines Rondeaus, und einer ganzen großen Oper (sämmtlich Manuskript) bethätiget hat, wird ihn darum gewiß preisend bewundern.

Herr Ferd. Spohr hatte den zweiten Solopar des Doppelconzerts gut einstudirt, und, ungeachtet der Befangenheit, deren sich selbst große Künstler bei ihrem ersten Debüt vor dem hiesigen kunstkennenden Publikum nicht erwähren, recht brav gespielt.

Das Adagio und Rondo für Harfe und Violine war ganz neu komponirt. Mad. Spohr zeichnete sich hierin wiederholt durch einen sehr gebildeten, geschmack- und gefühlvollen Vortrag aus, worin sie schwerlich von einem ihrer Kunstgenossen übertroffen wird. Die vollkommenste Uebereinstimmung beider Conzertirenden in allen Nüanzen, in den kräftigsten so wie in den leisesten Akzenten, verbunden mit der Vortrefflichkeit der Composition, gaben diesem Musikstücke das höchste Interesse.

Mad. Campi sang aus Gefälligkeit für den Conzertgeber eine Bravour-Arie von Bianchi. Wie es die Componisten mit diesem Musikgenre durchaus zu halten pflegen, war es auch hier; alles blieb dem Geschmacke und der Kunstfertigkeit der Sängerinn überlassen: Mad. Campi lösete diese Aufgabe zu gänzlicher Zufriedenheit der anwesenden Musikfreunde.

Eine Ouverture von Pixis, kräftig und präzis exekutirt, fand Beifall.

Anekdote.

Der neue Orpheus.

Ein reisender Musikus mußte einst eine Nacht in einer Dorfschenke einkehren. Aus langer Weile ergriff er seine Geige und spielte den Leuten etwas vor. Der Schullehrer, der selbst etwas musikalisch war, merkte bald, daß der Spieler ein Virtuose seyn müsse. Er näherte sich ihm also und machte ihm das Compliment: „Sie sind ein zweiter Orpheus.“ „Ich glaube es selbst,“ erhielt er zur Antwort, „wenigstens habe ich eine Menge Bestien um mich, wie dieser.“

Nro. 51 u. 52.

Wiener allgemeine muſikaliſche Zeitung.

(Mittwoch den 29. Dezember 1813.)

Noch einige vermiſchte Bemerkungen über Muſik.

Die Muſik ſpricht nicht unmittelbar Begriffe aus, wie die Poeſie. Der Stoff, in dem ſie Schönheit darſtellt, beſteht nicht aus Worten und Sätzen, welche unmittelbar Begriffe und Gedanken bezeichnen, wie in der Poeſie der Fall iſt. Die unartikulirten Töne, deren ſie ſich bedient, bedeuten an ſich nichts, oder ſie haben höchſtens Aehnlichkeit mit den Lauten der Empfindung lebender Weſen, oder mit dem mancherlei Schall und Geräuſch der äußeren Natur, z. B. mit dem Donner, dem Brauſen des Stroms, dem Rieſeln und Murmeln des Baches, dem Geklirre der Waffen. Der Dichter findet Worte in ſeiner Sprache, auch ſchon ganze Redensarten gebildet vor ſich, unter denen er nur mit Einſicht wählen, oder die er oft nur durch Zuſammenſetzung und Umbildung ſeinem Kunſtzwecke aneignen darf. Der Tonkünſtler dagegen muß ſich eigentlich die Elemente und Organe ſeiner Kunſt erſt ſelbſt ganz ſchaffen und bilden; wenigſtens mußte der urſprüngliche Virtuoſe oder Componiſt, dem noch Andere in ſeiner Kunſt wenig oder gar nicht vorgearbeitet hatten, ſelbſt erſt die Töne erzeugen und erfinden, zu ihrer Reinheit und Schönheit, zu ihrem gehörigen Nachdrucke ausbilden, ihre Verhältniſſe unter einander ordnen, aus ihrer Zuſammenſetzung muſikaliſche Figuren, gleichſam Gedanken und Redensarten ſchaffen, um ſich nur einen organiſchen Stoff zu bereiten, in deſſen Hülle gleichſam Harmonie und Melodie, als Geiſt und Seele der Muſik, leben könnten. Der ſpätere Componiſt und Virtuoſe ſieht ſich, wie der Dichter gebildeter kunſtreicher Zeitalter, in ſeiner Kunſtſchöpfung ſchon um vieles erleichtert. Er kann auf der einen Seite, wegen der unendlich vielen, zum Theile ſchon genialiſchen Vorarbeiten, weniger originell ſeyn, als der antike Künſtler, welcher ſelbſt dem rohen Stoffe erſt die Kunſtform gab; aber auf der andern Seite kann er auch auf dem ſchon bearbeiteten Felde deſto freier und kühner ſeine Originalität und Genialität beweiſen, indem er die ſchon zu hoher Vollkommenheit gebrachten Töne, rhythmiſchen Figuren, muſikaliſchen Phraſen und harmoniſchen Syſteme, mit einem Worte, die ſchon organiſirte Tonkunſt leichter und kräftiger zu neuen Schöpfungen zu benutzen im Stande iſt. Der Tonkünſtler neuerer Zeit iſt ſchon durch die ſtufenweiſe Ausbildung, welche die Muſik, von den früheſten Zeiten an bis jetzt, von empfindſamen, erfinderiſchen, denkenden und genialen Menſchen, mittelſt des Geſanges, mittelſt der Vervollkommnung muſikaliſcher Inſtrumente, der muſikaliſchen Schriftſprache und der mannigfaltigſten Compoſition und Art des Vortrages ſelbſt gewonnen, in den Beſitz einer unendlich reichhaltigen, bedeutungsvollen, eben ſo feinen, als kräftigen muſikaliſchen Sprache (im weiteſten Sinne) geſetzt worden. Groß ſind die Anſprüche nun an ihn, ſich dieſes ſo ausgebildeten Organs ſeiner Kunſt mit Geiſt und Geſchmack, mit Energie und Anmuth zu bedienen. Schwer aber iſt es auch für ihn, durchaus neu und originell zu ſeyn, ohne ins Geſuchte, Gekünſtelte, Bizarre zu fallen, wenn er jeder Verſuchung ausweichen will, ſich ſelbſt oder Andere im Einzelnen oder im Ganzen zu wiederholen. Man tadle es aber nicht voreilig, wenn ein ſchon anerkannt guter Componiſt, gleich dem beſten Dichter-

oft mit andern Componisten bei dem Ausdrucke ähnlicher Ideen auch auf die nämlichen Phrasen und Wendungen geräth, oder sich derselben musikalischen Figuren und Redensarten bedient, die man sonst schon bei ihm oder andern fand. Gleiche Gegenstände, gleiche Zwecke lassen oft wenig Wahl im Ausdrucke und in der Art der Ausführung übrig: vielleicht war die Darstellung, in welcher sich mehrere Tonkünstler auf Einem Wege trafen, die wahrste und beste. Uebrigens hat die Musik, wie die Poesie, ihre eigenen Formeln, welche auch der erfinderischeste Tonkünstler nicht immer umgehen kann. Nur unterscheidet sich der schlechte Componist leicht von dem guten darin, daß jener fast ein bloßes Formularwerk liefert, in lauter hergebrachten, vielleicht sogar abgenutzten Phrasen spricht, und in Geschwätzigkeit geräth, während der ächte Künstler durch die musikalischen Formeln dem Ausdrucke seiner Ideen nur die äußere Haltung und Faßlichkeit gibt, auch gern das Abgenutzte, kraftlos gewordene der Tonphrasen umgeht, und ihnen neue Gestalt gibt, übrigens aber, fern vom leeren Geschwätze, selbst mit wenigem Kunstaufwande, mit einfachen Figuren Viel zu sagen weiß.

Da der Musik die Worte, als die, durch die Menschenorganisation von der Natur und Convention nach nationellen Verschiedenheiten zum Gedankenausdrucke bestimmten Zeichen, nicht zu Mitteln dienen, sich als schöne Kunst zu beweisen; so kann es auch ihr Zweck nicht seyn, gleich der Wortsprache, allgemeine oder besondere Begriffe dem Verstande mitzutheilen. Denn in bloßen Tönen und Melodien erkennen wir nicht so bestimmt und unmittelbar des Andern Gedanken, sie sind nicht solche Mittel der augenblicklichen verständlichen Mittheilung unter jeder Nation, als es Worte und Redesätze sind. Dennoch kann die Musik zur Bildung gewisser Begriffe aus dem Reiche der Einbildungskraft und Gefühle hinleiten, den Inhalt mancher Gedanken andeuten, ihre Nüanzen gleichsam ausmahlen, der Phantasie in Erzeugung des Gedankenstoffs zu Hülfe zu kommen, und sie theils zu Ausführung mancher

Skizzen der Natur und des Lebens, theils zur Dichtung unsichtbarer Szenen erwecken.

Worin besteht die **Klarheit** der musikalischen Composition und Darstellung?

Der Componist läßt Klarheit in seinem Werke vermissen, wenn es keinen bestimmten Charakter hat, wenn kein Thema darin hervorleuchtet, oder dasselbe unter gekünstelten Modulationen so versteckt ist, daß man es nur mit Mühe entdeckt, wenn weder die Melodie in bestimmten rhythmischen Gliedern hervortritt, noch die Harmonie in der Folge der Akkorde unzweideutig vernommen wird; wenn Unordnung, Verworrenheit, Ueberladung, wenn Mangel an Einheit und zweckmäßiger Verbindung der Theile es unmöglich macht, die ganze Musik leicht mit der Aufmerksamkeit zu verfolgen, und ungestört nach ihrem Plane zu fassen. Planlosigkeit, Unverhältnißmäßigkeit in der Zusammensetzung, Unbestimmtheit in der Melodie und Harmonie macht das musikalische Produkt **dunkel**. Es gewährt dann nicht die lebhaften zusammenhängenden Eindrücke, welche zur klaren Unterscheidung der organisirten Theile, und zur leichten Auffassung und Umfassung des Ganzen, mithin zum bestimmten Effekt erfordert werden. Die musikalische Darstellung ermangelt der Klarheit, oder wird dunkel aus folgenden Gründen: **erstens**, wenn die Töne und die Melodie zu schwach und unvernehmlich angegeben würden, so daß der Eindruck nicht lebhaft, nicht bestimmt werden kann; **zweitens**, wenn die Verbindung der Theile der Musik locker und lückenhaft ist, wenn also die organische Wechselbeziehung der Theile sich unterbrochen zeigt, oder gänzlich vermißt wird, wenn eine gewisse Leere (z. B. in der Harmonie des Akkompagnements) oder eine bunte unzusammenhängende Mannigfaltigkeit der rhythmischen Glieder und der einzelnen Partien der Musik auffällt; und **drittens** auch wenn die Verbindung des Mannigfachen zu fest und verwickelt ist, so daß die organischen Bestandtheile gar nicht, oder nur schwach und unsicher unterschieden werden können, und das organische Gebilde der Töne gleichsam zu

einer festen Masse erstarrt, oder in sich selbst verwirrt ist. Dann entstehen keine bestimmten, geordneten, klaren, sondern lauter unbestimmte, verworrene, dunkle Eindrücke, und man wird der Musik einen schlechten Effekt zuschreiben. Dann hört man Geräusch oder Lärm, aber keine eigentlichen Töne, keine ächte distinkte Melodie, keine reife, geordnete Harmonie. Man kann auch viertens eine unverhältnißmäßige Stärke und Lebhaftigkeit des musikalischen Ausdrucks als Hinderniß der Klarheit noch beifügen. Der Nachdruck im Vortrage, oder in der Intonation der Instrumentalmusik und des Gesanges kann an den betäubenden Eindruck grenzen, und so den ästhetischen Effekt verdunkeln. Je unverhältnißmäßiger ein Ton, eine Melodie, eine Partie der Musik durch übertriebene Stärke hervorgehoben wird, um so schwächer wird der Eindruck der übrigen. So kann in der Aufeinanderfolge der Melodien und Tonstücke eins das andere zweckwidrig verdunkeln. Dieß geschieht auch z. B., wenn die Dissonanzen gar zu stark und die Auflösungen zu schwach angegeben werden, ein Fehler, dem des Redners ähnlich, der jedes Wort mit Nachdruck anfängt und die Stimme zu schnell fallen läßt, oder, wie man sagt, die letzten Sylben verschluckt. Der musikalische Vortrag wird übrigens am häufigsten dunkel, wenn die Töne zu schwach und unvernehmlich sind, wenn sowohl die einzelnen Töne, als ganze Melodien nur verworren unter einander gehört werden, wie bei indistinkter Angabe, falscher Accentuation, Fehlern im Takte, u. dergl. zu geschehen pflegt. Obgleich einzelne Parthien der Composition bisweilen absichtlich ins Dunkle gestellt, und uns z. B. nur ein dumpfes Geräusch, Geschwirr oder leises Hallen der Töne zu hören geben sollen; so vertheilt doch der wahre Virtuose Licht und Schatten am rechten Orte, gibt, wo es seyn soll, den gehörigen Nachdruck, und verbreitet durch richtige Haltung Klarheit über das Ganze. Wie sehr ist der klare Vortrag eines leichtern Musikstücks dem dunkeln, verworrenen Abspielen oder Singen der schwierigsten Sätze vorzuziehen, und wie unrecht thun manche Musiker oder Sänger, welche, statt durch richtigen Vortrag eines ihren Kräften angemessenen Conzerts

oder Gesanges uns zu ergötzen, gerade das Schwerste wählen, um mit ihrer Fertigkeit zu glänzen, welche nur tumultuarisch ausfallen kann! Sie bringen sich hier selbst um den Beifall, welchen sie dort gewinnen konnten indem sie uns hier mit entstellten Produkten quälen, zu deren schöner und klarer Darstellung eine höhere allgemeinere Virtuosität erfordert wird, als sie besitzen.

Mittheilungen
aus dem Tagebuche eines Tonkünstlers

7.
(Beschluß.)

Ich komme auf einen zweiten Vorschlag! Es gibt gewisse Theile einer jeden Kunst, deren sich, wenn sie gut bearbeitet werden, überall das große Publikum annimmt, und gern sie fördert, weil, sie zu schätzen und sich ihrer zu erfreuen, keine großen Kenntnisse erfordert werden, sondern sie überall sogleich aussprechen, weil sie auch auch nicht allzuschwer ins Werk zu richten und die Künstler mithin bald abgefunden sind — anderer Ursachen zu geschweigen. In der bildenden Kunst gehört hierher vornämlich die Porträtmalerei und eine gewisse skizzenhafte, doch effektuirende Darstellungsart von Landschaften. Es scheint sehr unnöthig, eben für diese Theile der bildenden Kunst, ihren verhältnißmäßigen Werth übrigens unbestritten, noch etwas besonderes zu thun. Ganz ein Anderes ist es aber mit der ernsten Historienmalerei, die zugleich ins Große und ins Tiefe arbeitet. Diese setzt ohne Vergleich mehr voraus, aber nicht nur vom Künstler, sondern auch vom Publikum: darum findet sie jetzt fast gar keines, und darum besitzen wir auch fast gar keine wahrhaft großen Geschichtmaler mehr; die sehr wenigen aber, die es vielleicht sind oder seyn könnten, müssen sich zu andern Gattungen bequemen, und zu einzelnen Produkten jener, eben der herrlichsten, Zeit

und Kraft gleichsam nur stehlen. Was wäre von edeln und reichen Kunstfreunden für sie zu thun? Bestellungen? Nun ja; sie haben aber ihr Bedenkliches: man kann des Erfolgs so wenig gewiß seyn in einer Zeit, wo der herrschende Geschmack, dessen Einflusse sich ja auch der große Künstler nicht ganz entziehen kann, nicht, wie vor zwei- und dreihundert Jahren, eben auf diese, sondern auf entgegengesetzte Gattungen gerichtet ist. Pensionen? Sie haben des Bedenklichen noch mehr, und nicht etwa nur, weil sie großen Reichthum voraussetzen, in einer Zeit, wo in Deutschland, mehr oder weniger, alles verarmt: sondern auch, weil die Erfahrung lehrt, daß, wenigstens seit einer beträchtlichen Reihe von Jahren, damit wenig wahrhaft Vorzügliches erreicht worden ist. Blumenerde darf so wenig die fetteste, als die magerste seyn. Was wäre also zu thun? Meines Erachtens, nur das Allernatürlichste, Leichteste und Sicherste: hat ein Künstler etwas wahrhaft Vorzügliches in dieser Gattung verfertiget, so nehme man es ihm ab, bezahle es ihm, wenn auch nur anständig, nicht glänzend, und mache sein Werk möglichst bekannt, zu seinem Ruhme, zur Ermunterung und zum Muster für andere Künstler, zur Freude und Fortbildung der Bessern im Publikum.

Setze man nun hier in Gedanken, für Malerei, Tonkunst; an die Stelle der von jener angeführten Theile, die, von dieser, welche ihnen entsprechen; so hat man meinen zweiten Vorschlag, und erfüllt man ihm, ganz gewiß, eben jetzt, noch sicherer denselben glücklichen Erfolg, den man dort haben könnte. Der Porträt- und jener Landschaftsmalerei entspricht, was wir unter dem Namen von Musik für Liebhaber, und von leichter, galanter Kammer- und Opern Musik zusammenfassen; der Historienmaler im Großen, die höhere Kirchen- und Conzert-Musik (vornämlich, im Geiste und in Ausarbeitung wahrhaft große Symphonien), so wie die heroische — tragische oder romantische Oper, die insgesammt weniger für das sehr vermischte Publikum genießbar, und auch insgesammt nur für die vorzüglichsten Vereine zahlreicher Musiker mit bedeutendem Erfolge ausführbar sind. Was für jene Werke der bildenden Kunst und ihre Meister eben jetzt, wenn auch an sich würdig und rühmenswerth, doch bedenklich schien, ist es auch hier, ja, bei den Eigenheiten der Musiker, in der Regel noch mehr; was wir dort als das Natürlichste, Leichteste und Sicherste erkannten, bleibt es auch hier, ja, bei jenen Eigenheiten, um so zuverlässiger. — Und wie leicht, mit wie wenigem ausführbar ist das hier, durch die Natur der Sache und den jetzigen Zustand der deutschen Tonkunst im Allgemeinen — was alles so von selbst einleuchtet, daß ich, nichts Ueberflüssiges zu thun, mir den Erweis oder eine weitere Auseinandersetzung gar nicht erlaube. —

Einige Bemerkungen über die Macht der Tonkunst.

Die Macht der Tonkunst zeigt sich im Einfluße auf den Menschen. Dieser Einfluß hängt von der Empfänglichkeit und dem Grade der Bildung des Menschen nicht weniger ab, als von der eigenen Beschaffenheit der Kunst, sofern sie der allgemeinen Natur und den besondern Gemüthsbestimmungen der Individuen, auf welche sie wirken soll, mehr oder minder angemessen ist. Eine nach unsern Begriffen muthmaßlich sehr einfache, arme, kunstlose, unvollkommene Musik kann doch auf unkultivirte Menschen, auf wilde Völker große Wirkung thun. Hier wirkt schon der Reiz der Neuheit und des anscheinend Wunderbaren mächtig auf Menschen, deren Phantasie noch nicht mit den Erscheinungen der Kunst bekannt, noch nie durch die Kraft der Töne bisher gereizt war, noch niemals den Eindruck der Erfindung irgend eines obgleich noch so unvollkommenen Genies erfahren hatte. Bei Menschen, bei denen die Offenheit der Sinne, die Erregbarkeit des Herzens und der Imagination noch nicht durch Spekulationen und wissenschaftliche Reflektionen gestört und geschwächt, bei denen die volle Empfänglich-

keit des innern und äußern Sinnes durch einfache Lebensweise und Gemüthsruhe und durch alle Umgebungen begünstigt war, vermochten auch die simpelsten Töne und Akkorde, die kunstlosesten Lieder beinahe Zauberkraft zu äußern. Je unbegreiflicher ihnen jede Spur von Kunst und Genie seyn mußte, je ungewohnter die ersten Sänger und Tonkünstler auf sie wirkten, um so höher und wunderbarer mußte die Kunst ihnen erscheinen, um so mächtiger sie bezaubern.

Der bloß physische Effekt kann bei einer schönen Kunst nicht in große Betrachtung kommen, ausgenommen, in wiefern er, dem ästhetischen Effekt untergeordnet, als materielles Mittel für den Endzweck der Kunst anzusehen ist. Indeß kann auch durch die Beschaffenheit der Nerven die Wirksamkeit der Musik erhöht oder vermindert werden, und sie hängt zum Theile unleugbar von körperlicher Gesundheit, von der Zartheit der Organisation, und am Ende selbst vom Klima und von vielen äußern Umständen ab, welche der klaren und tiefen Empfänglichkeit für die Kunst mehr oder weniger günstig seyn können. Denn körperliche Verhältnisse sind doch das Medium, durch welches die Musik sich des Geistes und Herzens bemächtigt. Daher die Musik auch in manchen Himmelsstrichen, welche die feinere Regsamkeit der Nerven und der Phantasie verhindern, weniger oder schwerer gedeiht. Die ursprünglichen physischen Hindernisse der Kunst werden erst allmälig durch überhandnehmende Cultur besiegt.

Der Mensch bildet sich in seiner Kunst, und diese in seiner eigenen Bildung. Sie stehet immer in Beziehung zur Stufe seiner Bildung. Die Musik, welche alte ungebildete oder einseitig gebildete Nationen ergötzte, vergnügt uns nicht mehr, die wir eine höhere Stufe der Cultur erstiegen haben. Rohe Völker haben eine rohe Musik. So wie dem ganz einfachen Menschen auch schon das einfachste Kunstprodukt eine neue Mannigfaltigkeit zeigt, so wird dem durch das erweiterte Genie bereicherten und vielseitig gebildeten Kunstfreunde jenes Werk vielleicht arm und kraftlos vorkommen. Doch gibt es eine Höhe der Cultur, welche selbst durch die Uebertreibung des Künstlichen zum Geschmacke am Einfachen zurückgeführt wird, nur mit der Bedingung, daß dieses Einfache gleich entfernt von Rohheit, Armuth und Kraftlosigkeit einen schönen Reiz des Neuen enthalte.

Die Macht der Tonkunst beruht auf dem Verhältnisse ihrer Beschaffenheit zur Natur, und zu den besondern Zuständen und Neigungen des Menschen. Sie kann Etwas haben, was der allgemeinen menschlichen Natur, der gemeinschaftlichen Beschaffenheit und Empfänglichkeit aller Menschen von gesunder Organisation entspricht. Es gibt Töne, die man wohl allgemein als angenehm, lieblich und schön für Jedermann annehmen kann. Dieß hängt von ihrer Reinheit, ihrem gemäßigten Grade und ihrer mittleren Stufe ab. Der Alt in seiner Reinheit und Lieblichkeit, der mittlere Flötenton, die Menschenstimme der Orgel, kurz, jeder Ton, der weder schneidend noch kreischend, noch dumpf und wild brausend, sondern sanft und mild, und doch klar ist, wird ziemlich allgemein gefallen. Gewisse Töne können mehr dem weiblichen, andere mehr dem männlichen Gemüthe angenehm und interessant seyn. Dann richtet sich die Wirkung der Musik auch nach ihrem Verhältnisse zu den individuellen Naturellen, Temperamenten und Gemüthsbestimmungen, und hier wirkt vorzüglich die Art Bewegung, der Rhythmus, der abgemessene Gang der Melodie, welcher Affekte und Leidenschaften ausdrückt und weckt. Dem Melancholischen ist das Grave und Largo anziehend, dem Choleriſchen das Allegro agitato, dem Sanguinischen das Rondo scherzando und muntere Presto, dem Phlegmatiker das Lento und Andante in seiner gemächlichen Bewegung. Manches Temperament sucht aber auch in dem Entgegengesetzten seiner ihm selbst lästigen Eigenheit Genuß, wiewohl in der Regel jedes mehr mit dem Ausdrucke seiner eigenen Empfindungen sympathisirt. Nach dem Bedürfnisse der Gemüthsstimmung suchen wir auch bald Aufheiterung und Stärkung, bald Milderung der Betrübniß, bald Nahrung unserer Traurigkeit. — Uebrigens gewinnt jede Art der Musik viel Reiz und Zauber durch Ideenverbindung, durch Erinnerung, und hierauf beruht vorzüglich die Kraft der Nationaltänze und der Volksmelodien. Beson-

ders befestigen sich die Eindrücke der Kindheit und die, welche uns in angenehmen Verhältnissen, in theuern Umgebungen der Heimath, der Verwandtschaft, der Liebe zu Theil geworden sind. — Ferner bildet sich leicht durch gewisse Componisten und Sänger, welche sich früh eines dauernden allgemeinen Beifalls unter der Nation bemächtigen, ein Nationalgeschmack der Musik, der auf dem Gebrauche gewisser Instrumente, gewisser Rhythmen, gewisser harmonischer und melodischer Wendungen beruht. So hat man lange Zeit italienische, französische, deutsche, russische Musik unterschieden und unterscheidet sie größtentheils noch. Jede drückt ziemlich das Haupttemperament der Nation aus, außer der eigenen artistischen Geistesrichtung, welche sie bezeichnet. In einer ist mehr Feuer und Lebhaftigkeit, in der andern mehr Weichheit und Glanz, in der dritten mehr Tiefe und Ernst, in einer vierten mehr Naivität: eine fünfte, wie etwa die türkische, charakterisirt sich durch wilde Pracht. Unter manchen sonst gebildeten Völkern hat sich kein eigentlicher Musikgeschmack merklich bilden wollen; sie haben, bis auf wenige Volkslieder, das Schöne und Erhabene der Tonkunst nur aus fremdem Quellen geschöpft, z. B. die Engländer.

Die Macht der Musik hängt vorzüglich vom Verhältnisse der Kunstvollkommenheit ihrer Werke zum Geschmack ihrer Pfleger und Verehrer ab. Aber auch in ihrem Gebiete überfliegt ein Genie bisweilen sein Zeitalter, wird von diesem oft kaum zur Hälfte gefaßt, reformirt allmälig den Geschmack durch seinen Einfluß, und bildet sich erst unter den Nachfolgern und in der Nachwelt Kunstfreunde, welche seine Ideen und Darstellungen nach ihrer ganzen Tiefe und Bedeutung zu erreichen und zu würdigen wissen. So z. B. Joh. Seb. Bach, welcher lange nach seinem Tode, vielleicht erst in A. W. Mozart den verwandten Geist fand, der seine tiefe Kunst aus Einsicht und Gefühl ganz zu bewundern und zu ehren, ihren Geist selbst in seine eigenen Schöpfungen aufzunehmen, und in die Kunstwelt von Neuem einzuführen wußte. Gewöhnlich hat das Publikum an jedem Orte einen oder einige Lieblinge unter den Componisten und Virtuosen, an die es sich gewöhnt hat, und denen es, sey es aus innerem Gefühle und aus Ueberzeugung, oder nur um der Mode willen, anhängt und Beifall zollt. Oft herrscht die Sucht nach dem Neuen so sehr, daß kein musikalisches Werk sich lange im Ansehen behauptet. Seltener ist auch die musikalische Cultur, welche in den verschiedenen Gattungen der Composition und des Vortrages Altes und Neues, Fremdes und Einheimisches, ernste Gründlichkeit und leichte Popularität, mit liberalem Sinne empfängt und würdiget.

Die größte Macht gewinnt die Musik durch den Einfluß der mit ihr verbundenen Poesie. Wenn diese Ideen ausführt, welche ein bedeutendes und ausgebreitetes Interesse haben, z. B. durch religiöse Ansichten begeistern und rühren, dann wird die musikalische Ausführung solcher poetischen Werke zu hohem Ansehen und großem Einflusse gelangen. Von solcher Beschaffenheit war und ist Händels Messias, Grauns Tod Jesu, Mozarts Requiem, Haydns Schöpfung.

Begleitende Umstände, feierliche, interessante Gelegenheiten erhöhen den Effekt und Werth mancher Musik für die Theilnahme. Zum Beispiele dient Trauermusik, eine musikalische Gedächtnißfeier, kriegerische Musik, ein Passionsoratorium u. s. f. Die Stärke des Orchesters, die feierliche Zeit, die zahlreiche Versammlung, dieß und andere äußere Umstände mehr erhöhen nicht selten ihre Kraft. Besonders mächtig wirkt die starke Besetzung des Sängerchors. Der vielstimmige Gesang, rein und kräftig ertönend, dringt tief ins Herz; mischt sich hiermit das Interesse für die ruhmwürdige musikalische Anstalt, für ihre alte oder doch beifallswerthe Stiftung, für das Ansehen ihres Anführers, für die schätzbaren Eigenschaften und hoffnungsvollen Talente der Sänger und Sängerinnen; dann wird die Musik eine tiefe und allgemeine Wirkung thun.

Conzert.

Die musikalisch-deklamatorische Abendunterhaltung, welche Herr Professor Bayr im Theater an der Wien am 23. Dezember gab, hat das Publikum (Kenner und Laien) desto weniger befriediget, je mannigfaltigeren Reiz die einzelnen Musik- und Deklamationsstücke, in der vorausgegangenen Beschreibung, versprachen. Es trugen aber auch alle Umstände dazu bei, um die Unlust der Zuhörer fast mit jedem Produkte zu steigern. Bald war das Musikstück gut und die Ausführung unter der Mittelmäßigkeit, bald die Composition so ganz unbedeutend, daß aller Eifer und Geschicklichkeit der Künstler an dem Zwecke scheiterte, damit besonderen Beifall zu erlangen. Nachstehendes Detail mag die Wahrheit dieses allgemeinen Ausspruches bestätigen:

1) Eine Ouverture (in C-dur) von L. v. Beethoven. Wohl nie traf ein Beethoven'sches Musikstück ein härteres Loos, als diese Ouverture. Unter einer ganz profanen Leitung lieferte das schwache Orchester, das nur zum Theile mit dem stabilen Personale des Theaters besetzt war, eine erbärmliche Produktion. 2) Kriegslied von Werner vorgetragen von Hrn. Grüner. Gedicht und Deklamation waren von gleichem Werthe; sie erhielten mäßigen Beifall. 3) Variationen für die Flöte, komponirt und gespielt von Professor Bayr. Für einen solchen Meister war diese Aufgabe, die er sich selbst gab, offenbar zu geringfügig. Sie war durchaus nicht geeignet, der Virtuosität den Künstlers ein sehr empfehlendes Zeugniß zu geben. 4) Der Abschied des Kriegers von seinem Liebchen, ein Duett von J. F. Castelli, mit Musik von A. Sprowetz, gesungen von Mlle. Teimer und Hrn. Forti. Eine leichte, artige Composition, doch in den Figuren ganz gewöhnlich; der Vortrag war recht brav. 5) Der kranke König, oder, das Hemd des Glücklichen; ein Mährchen von J. F. Castelli, vorgetragen von Hrn. Demmer. Es ist nicht einzusehen, was Hrn. Castelli bewogen haben mag, einen Stoff, den schon Langbein erfunden, und bekanntlich meisterhaft ausgearbeitet hat, zu einer nochmaligen Bearbeitung zu wählen. Ungeachtet Hr. Castelli mit Laune und vielem Witze geschrieben hat, so ist sein Werk doch immer eine schülerhafte Nachahmung, die dem Original nicht gleich kommt, vielweniger aber ihm vorgezogen werden kann. Hr. Demmer deklamirte sehr gut. 6) Variationen für die Violine über ein hungarisches Thema, komponirt und gespielt von Hrn. Pechaczek, gewährten ein lebhaftes Vergnügen; in einigen schwierigen Variationen zeigte der gewandte und prazise Vortrag, daß dieser junge Künstler achtungswerthes Talent besitze, das eine sorgfältige Ausbildung in einer guten Schule verdiente. Seine gänzliche Unbefangenheit im Vortrage ist eine höchst seltene Gabe der Natur, die seinem Spiele einen nicht unbedeutenden Vortheil bringt. 7) Zum Abschied an die Geliebte, ein Lied von Th. Körner, nach der Melodie: La Sentinelle, gesungen von Hrn. Ehlers. So beliebt auch die Melodie, und so gemüthlich der neue deutsche Text ist; so verfehlte doch diese kleine Piece hier alle Wirkung. Die Schuld lag zum Theile in der Instrumentation der Begleitung, worin der anonyme Componist zu viel auf den kriegerischen Inhalt des Gedichts Rücksicht nahm. Ueberdieß war auch Hr. Ehlers bei so schwacher Stimme, daß man nur hier und da Theile einer Strophe mit Mühe verstehen konnte; und die klare Vernehmlichkeit des Textes ist doch nirgends weniger erläßlich, als gerade im Liederfache. 8 und 10) Adagio und Rondo für das Paneilon, komponirt und gespielt von Hrn. Professor Bayr. Die Produktion dieses neu erfundenen Instrumentes war das Hauptmotiv der von Hrn. Bayr gegebenen musikalisch-deklamatorischen Unterhaltung, und von Seite der Musikfreunde die vorzüglichste Triebfeder ihrer Theilnahme an derselben. Sie bezeugten sich wenig überrascht, und noch weniger befriedigt; beides mit vollem Rechte. Hr. Bayr hatte mit den angezeigten Compositionen das Paneilon in einem so unvortheilhaften Lichte erscheinen lassen, daß es nicht zu wundern ist, wenn die Zuhörer eben kein sonderliches

Gefallen an dieſer neuen Erfindung bezeugten. In dem Adagio hatte Hr. Bayr den erweiterten Umfang der engliſchen Flöte zu ſehr gebraucht, er verweilte faſt ununterbrochen in der Tiefe, und zwar mit kargem Wechſel der Figuren. Bei der ziemlich langen Dauer des Stückes konnte es alſo an Ermüdung der Zuhörer nicht fehlen. Eben ſo verhielt es ſich mit dem locker gearbeiteten Rondo. Hier hatten einige wirklich intereſſante Harpegien, da ſie zu lange ausgeſponnen waren, am Ende gleichen Ueberdruß erzeugt. Auch verfehlte die neue Applikatur, mittelſt welcher ein beſonderer Charakter des Tons geformt wird, ihren Effekt, und es ſcheint, daß dieſe Eigenheit des Inſtruments nur beim Spiele alla Camera bemerkt werden könne. Hr. Bayr hätte mehr berückſichtigen ſollen, von welcher Wichtigkeit, und wie entſcheidend für ſeinen Vortheil der erſte Eindruck der Sache iſt, und wie ſchwer es hält, dieſen, wenn er mißlang, zu verbeſſern. Er hätte daher klüger gethan, irgend einen bewährten Componiſten mit den Eigenheiten des Inſtruments genau bekannt zu machen, und ihn um die Compoſition eines vollſtändigen Conzerts für ſelbes zu erſuchen. 9) Duett von Portogallo, geſungen von Demoiſelle Buchwieſer und Hrn. Wild. Als Fragment aus einer Oper hatte dieſes Muſikſtück in einer ſo

nackten Hinſtellung ohnehin wenig Anziehendes; ganz ungenießbar wurde es aber durch die beiſpielloſe Verwirrung, worin ſich das Orcheſter vom Anfange bis zum Ende befand. Man bedauerte die braven Sänger um das vergebliche Aufbieten ihrer Kunſt. 11) Trinklied vor der Schlacht von Th. Törner, mit Harmonie-Begleitung von Freiherrn von Krufft, geſungen von Hrn. Ehlers und dem Chore. Die Achtung für den Componiſten verbietet uns, ſein Werk nach einer Ausführung wie dieſe war, zu beurtheilen. Hier hatte Unordnung und Disharmonie ihren Gipfel erreicht. Nur das fiel uns in dem Chaos der Töne auf, in dem Chore der Krieger Sopran- und Altſtimmen zu vernehmen. Uns hätte hier nur ein kräftiger Männerchor an ſeinem Platze geſchienen. 12) Raiſonnement eines Kannegießers in der Schenke über die Schlacht bei Leipzig; ein Scherz von J. F. Caſtelli, vorgetragen von Hrn. Ignaz Schuſter, Mitglied des Leopoldſtädter Theaters. Der ganze Scherz beſtand darin, daß der Dichter die proſaiſchen Gloſſen der politiſchen Journale über die feindlichen Berichte nach der Leipziger Schlacht mit einigen Zuſätzen in Knittelverſen wiederholte. Hrn. J. Schuſters launiger Vortrag erhielt Beifall.

Anzeige.

Dieſe Zeitſchrift wird in der Folge nicht mehr fortgeſetzt, jedoch werden ſich die Notizen und Rezenſionen über Muſik und muſikaliſche Erſcheinungen (Conzerte und Akademien) in der Theaterzeitung finden, für welche die Leſer dieſer Blätter und die Herren Correſpondenten hiermit höflich eingeladen werden. Auswärtige belieben ſich an die löblichen Poſtämter zu wenden.

Personenregister

Hinweise zur Benutzung der Register: Die Ansetzung der Namen erfolgt in der heute üblichen Schreibweise. Stark abweichende Schreibweisen und Namensformen werden in Klammern hinzugefügt. Auf „verderbte" Schreibweisen der *Wiener allgemeinen musikalischen Zeitung* wird in gravierenden Fällen hinter der Seitenangabe in Klammern hingewiesen. Ist ein Autor nicht mit seinem Namen, sondern nur mit dem Titel seines Werkes zitiert, wird auf diesen Umstand durch Klammerung der betreffenden Seitenangabe aufmerksam gemacht. Personen, deren Vornamen nicht zu ermitteln waren, sind durch die Angabe ihres Berufes und Ortes ihrer Wirksamkeit näher bezeichnet. Verwiesen wird immer auf die neue Seitenzählung am Fuß der Seite, nicht auf die originale Spaltenzählung.

Abel, Karl Friedrich 72, 257
Adamberger, Antonie 83, 153
Adlung, Jakob 109
Albrecht (Albert), Herzog von Sachsen-Teschen 27, 29
Alexander der Große 180
Agujari, Lucrezia 116 (Alguraji!)
Allram, – (Schauspieler in Prag) 373
Aloisi, Giuseppe 354
Anders, August 34, 36, 323f., 349
Anet, Jean-Baptiste (Baptista) 70
Anfossi, Pasquale 307
Antoni, – de (Dichter in Wien) 129f., 131, 306, 354ff., 382
Apponyi, Anton Graf von 81
Ariosti, Attilio 22, 42
Aristoteles 287, 304
Arnold, August 35
Arnold, Ignaz Ferdinand 294
Auernheim (Auenheim), – (Sängerin in Wien) 34, 36, 99, 237, 312
Aurnhammer, Josephine 99

Babo, – von (Dilettant in Heidelberg) 306
Bach, Carl Philipp Emanuel 62, 96, 152, 165, 191, 255f., 360, 403
Bach, Johann Christian 16, 255
Bach, Johann Sebastian 15, 126, 140, 152, 200, 238, 276, 297f., 345, 367, 384, 412
Bach, Wilhelm Friedemann 15f.
Baczko, Ludwig 260
Bärmann, Heinrich Joseph 53, 98, 143
Bärmann, Karl 25
Baggesen, Jens Imanuel 165
Baillot, Pierre Marie François de Sales 399
Bangock (verderbte Namensform) s. Hecke, – van
Barilli, Marianne 62
Barnsfeld, Elise 2, 46, 400
Bartenstein, – von (in Wien) 81
Bartl (Barthel), Johann Christian 381
Bassi, Luigi 357
Bassi, Nicolo 120
Bayr (Bayer), Georg 5f., 53, 84f., 112, 184, 219f., 262, 283ff., 390, 413f.
Beauharnais, Eugen Vizekönig von Italien 27
Beck, Heinrich 325
Beck, Josepha 325
Beecke, Ignaz von 200
Beethoven, Ludwig van 2, 62, 325, 342, 360, 376, 405, Anekdote 194, Lieder 144, Metronom 328, 330, Streichquartette in Wien 350, Symphonien 361, Symphonie in Graz 100, einzelne Werke: Adelaide op. 46 in Wien 157, Christus am Ölberge op. 85 34, dass. in Prag 322, Coriolan-Ouvertüre op. 62 in Wien 113, Egmont-Ouvertüre op. 84 in Wien 46, 242, Fantasie op. 77 Rezension 102f., 3. Klavierkonzert op. 37 in Wien 99, Klaviertrio op. 11 in Klosterneuburg 56, Ouvertüre C-Dur in Wien 413, Prometheus-Ouvertüre op. 43 in Wien 157, 5. Symphonie op. 67 in Wien 153, 7. Symphonie op. 92 in Wien 389f., Triumphmarsch zu Tarpeja in Wien 153, Wellington's Sieg op. 91 in Wien 389f.
Beil, Johann David 325
Bellunghi, – (Hornist in Wien) 131, 154
Beltrian, – (in Prag) 321
Benda, – (Sängerin in Karlsruhe) 306
Benda, Georg (Jiří Antonín) 96, 177, 363, 376
Bercher, Jean s. Dauberval (Pseudonym)
Berthold (Pertold), – (Sänger in Frankfurt a. M.) 375
Berton, Henri-Montan (5), (246), 273
Berton, Pierre-Montan 333
Besozzi (Berzozzi), Musikerfamilie 61
Bevilaqua, Matteo Paolo 81, 354f.
Beyer (Bayer) (Erfinder des Glas-Chord) 20
Bianchi, Francesco 406
Bierey, Gottlob Benedikt 118
Billington, Elizabeth 116
Bischof(f), Johann Karl 21
Blangini, Felice (97)
Blum, – (Sänger in Graz) 100
Blum, – (Sänger in Brünn) 349
Blumenthal, Joseph 132f.
Blumenthal, Kasimir 131ff., 153f.
Blumenthal, Leopold von 132f.
Boccherini, Luigi 60
Boeck, Johann Michael 325
Boieldieu, François-Adrien 3ff., 97, 100, 111, 217, 244, (245), (257), (323f.), 376

Bokler, Karl von 321
Bondra (die ältere, Sängerin in Wien) 12, 111, 131, 312, 338
Bondra, Anna 338
Bononcini (Buononcini), Giovanni Battista 22, 42, 117
Bordoni, Faustina 42
Borghese, Marie Pauline Prinzessin geb. Bonaparte 112
Bouilly, Jean Niclas 341
Bouterwek, Friedrich 394
Brambilla, Paolo 354
Branchu, Alexandrine Caroline 54
Brand, – (Violinist in Frankfurt a. M.) 399
Brandstätter, – (Sängerin in Wien) 77, 84
Brandt, Georg Friedrich 25f., 168
Brandt, Karoline 377
Braun, – (Sängerin in Brünn) 261f., 324, 378
Braun, – (Kapellmeister in Brünn) 349, 378
Breitkopf, Johann Gottlob Immanuel 260
Brentano, Franz Dominik Maria Joseph 81
Breuner, – Graf von 81
Bridi, Joseph 81, 354
Brizzi, Anton 306, 375, 399
Broschi, Carlo s. Farinelli
Buchwieser, Balthasar 13, (83)
Buchwieser, Kathinka 52, 77, 95, 132, 184, 214, 245f., 311, 377, 398, 405, 414
Burger, Leopold 158
Burney, Charles 150, 180, 182f., 259
Busby, Thomas 9
Busch, – von (Sängerin in Frankfurt a. M.) 400

Caccini, Giulio 176
Caliari (Cagliari) s. Paolo Veronese
Call, Bernhard von 81
Campi, Antonia 13, 53, 57, 77, 95, 111, 133, 154, 215, 406
Cannabich, Karl August 132f., 241, 324
Cappi, Giovanni (Jean) 102, 306
Carcani, Gioseffo 117
Carpani, Giuseppe Antonio 115ff.
Cartellieri, Antonio Casimir 128, 311
Castel, – (Opernlibrettist) 121, 396
Castelli, Ignaz Franz 80, 81, 89, 110, 273, 335, 413f.
Casti, Giambattista 120
Catel, Charles-Simon 50ff., (56), 66f., 71, 134, (246), 261ff., 335ff., 372f.
Cavalli, Francesco 68
Ceccoli, – (Flötist) 284
Cesti, Marc'Antonio 68
Chabanon, Michel Paul Guy de 387
Chemische Druckerei (S. A. Steiner) 84f., 192, 398
Cherubini, Luigi 2, 8, 28; 221, 282, 325, 327, 342, 360, 376, 398, einzelne Werke: „Abencérages" 146, 159f., 250, „Anacréon" 133, 242, „Crescendo" 244, „Faniska" 99, „Gesang auf den Tod Haydns" 48, 83f., „Lodoiska" 28, 100, 113, 247, Messen 111, 306, „Pygmalion" 220f., Vokalquartett 134, „Wasserträger" 157, 374
Chezy, Helmina von 400
Chimany, Joseph 81
Chimany, Pius 81
Chladni, Ernst Florens Friedrich 21, 289f.
Choron, Alexandre Etienne 71
Cicero, Marcus Tullius 189
Cimarosa, Domenico 66, 71, (77), 99, 120
Clement, Franz Joseph 13, 56, 134, 331
Clementi, Muzio 60, 200, 342, 374, 398, 405
Clodius (Claudius), Christian August Heinrich 203ff.
Collin, Heinrich von 35, 147ff., 312
Collin, Matthäus von 147ff., 158
Corelli, Arcangelo 23, 60f., 70, 117
Corette, Michel 70
Cousineau, Pierre-Joseph 22
Coypel, – (franz. Maler) 68
Cramer, Johann Baptist 50, 322, 405
Cramer, Wilhelm 49, 257
Crescentini, Girolamo 221
Critti, – (Tänzerin in Wien) 398
Crivelli, Gaetano 114
Cuzzoni, Francesca 42
Czeka (Čejka), Valentin 111, 133
Czerwenka (Červenka), Joseph 114

Dalayrac, Nicolas 110, 349
Dalberg, Johann Friedrich Hugo von 21
Dalvimare, Martin Pierre 6, 112f.
Damm, – (Schwiegervater von Gaßmann) 87
Damm, Barbara verh. Gaßmann 87f.
Danner, Christian 324
Danzi, Franz 321
Danzi, Margarethe 116
Dauberval (Pseud. von Jean Bercher) 326
Davide, Giacomo 339
Deber, – (Sänger in Mannheim) 325
Delille, Jacques 164
Demar, Sebastian 118, 132
Demar, Therese 104, 118f., 132
Demmer, – (Deklamator in Wien) 413
Demmer, Christian 94, 237
Demmer, Friedrich 12, 237
Denner, Johann Christoph 17
Devienne, François 233
Dietrichstein, Joseph Graf von 81
Dietrichstein, Moritz Graf von 81, 111, 147

Dietz, – (Violinist in Dresden) 381
Dietz, J. Chr. 21
Dirzka, Ignaz Karl 77
Dragonetti, Domenico 354f.
Drechsler, Joseph 110
Dreßler, Raphael 25, 84, 145, 233, 262, 285
Dreyßig, Anton 386
Dryden, John 1
Dubos, Jean Baptiste 304
Dubreuil, – (Opernlibrettist) 333
Dülken, – (Sängerin in Mannheim) 324
Duni, Egidio Romualdo 68, 301 (Funi!)
Duport, Louis Antoine 251f., 268, 357
Dunst, – (Sänger in Wien) 311f.
Durante, Francesco 61, 300
Durastanti, Margherita 42
Dussek (Dusík), Johann Ladislaus 79 (Kossek!), 83
Duvernoy, Frédéric 6, 118

Eck, – (Violinist in Mannheim) 324
Eckard, Johann Gottfried 200
Ehlers, Wilhelm 52, 95, 162, 184, 274, 310, 312f., 413f.
Ehrlich, – (Fagottist in Wien) 111
Eisler, – (Komponist) 158
Elleviou, Jean 53, 121, 228
Ephoros 183
Epp, Friedrich 325
Erban, Anton 291
Erdödy, J. Graf von 292f.
Esterházy, Michael Graf von 81
Esterházy, Nikolaus Fürst von 171
Eybler, Joseph Leopold 34f.

Farinelli (eigentl. Carlo Broschi) 61
Farnik, Václav 322
Festa, Francesca 244, 347ff.
Fioravanti, Valentino 247
Fischer, – (Sängerin in Wien) 76, 197
Fischer, – (Fagottist aus Hamburg) 306
Fischer, Johann Christian 257
Flamm, – (Sängerin in Wien) 34, 36
Fliegen, – van der s. Vliegen
Floquet, Etienne-Joseph 282
Förster, Emanuel Aloys 172
Forkel, Johann Nikolaus 394
Forti, Anton 162, 175, 214, 274, 288, 398, 413
Forti, Henriette s. Teimer, Henriette
Fränzl, Ferdinand 132f., 324
Framery, Nicolas Etienne 387
Frank, Louise 324
Franklin, Benjamin 19, 32
Franz, Etienne 145f.
Fratti, – (Pianistin in Wien) 134
Frescobaldi, Girolamo 60f.
Friberth, Karl 259
Frichot, Al. 18
Fridlovský, Josef 111, 133
Friebert, Josef 138 (Friedberg!)
Fries, Moritz Graf von 81
Frühwald, Joseph 13, 338
Fuchs, – (Hornist in Wien) 133
Fuchs, Franz Joseph 255
Fürstenberg, Friedrich Landgraf zu 81
Fuss, Johann 84, 105

Gabrieli, – (ital. Sängerin) 116
Gänsbacher, Johann Baptist 241
Galuppi, Baldassare 46, 173, 300, 366
Garat, Pierre-Jean 122
Garve, Christian 367f., 380
Gasparini, Quirino 117
Gaßmann, Barbara geb. Damm s.Damm, Barbara
Gaßmann, Florian Leopold 78f., 86ff., 117, 292
Gaugiran Nanteuil, – (Opernlibrettist) 272f., 309
Gebel, Franz Xaver 128
Gelinek (Jelínek), Josef 355
Gellert, Christian Fürchtegott 191
Gensoul, Justin Marie Alexis 225 (Justin!)
Geoffroy, Julien Louis 43f., 146, 160, 193ff.
George, – (Flötistin aus Schwerin) 233f.
George, Johann Friedrich 233f., 331
Gerke, August 83
Gerl, Franz 325
Gern, Johann Georg 324f.
Gervais, Katharina 324
Geymüller, – von (Sängerin in Wien) 2, 372
Giardini, Felice 242
Giorgione 115
Giroust, François 70
Giuliani, Mauro 13, 157, 355
Gleim, Johann Wilhelm Ludwig 140
Gley, – (Sängerin in Mannheim) 324
Glöggl, Franz Xaver 246, 378
Gluck, Christoph Willibald 62, 68, 89f., 176, 269f., 279, 308f., 329, 337, 342, 387ff., 391f., einzelne Werke: Armide in Paris 53f., Iphigénie en Aulide in München 263, Orphée in Paris 43f., Anekdote 362, Gluck und Piccinni 333, Gluck und Wanhal 292f.
Goethe, Johann Wolfgang von 229
Goldoni, Carlo 301
Golz, Franz von der 106
Gossec, François-Joseph 70, 341

Gottdank, Josef 133, 288f., 398
Gotter, Friedrich Wilhelm 96, 229
Graff, Charlotte geb. Böheim 375ff.
Gratzl, – (Sänger in Klosterneuburg) 56
Graun, Johann Gottlieb 297
Graun, Karl Heinrich 142, 165, 255, 297f., 306, 325, 404, 412
Greiner, Karl 20
Grétry, André-Ernest-Modeste 68, 117, 257, 305, 308, 341, 364ff.
Grimaldi,Niccolò (gen. Nicolini) 23
Grosheim, Georg Christoph 265f.
Grünbaum, Johann Christoph 217, 240, 321
Grünbaum, Therese geb. Müller 197f., 217, 227, 238, 257, 332, 374
Grüner, – (Sänger in Wien) 413
Guacco, – (Komponist) 46
Guadagni, Gaetano 61
Günther Friedrich Karl I., Fürst von Schwarzburg-Sondershausen 18
Guglielmi, Pietro Carlo (57), (114), 399
Guhr, – (Sängerin in Mannheim) 324
Guido von Arezzo 151, 180
Guillard, Nicolas François 333
Guillemain, Gabriel 266
Guthmann, Friedrich 294
Guymard, – (Tänzerin in Paris) 326
Gyrowetz (Jírovec), Adalbert 97, 157, 172, 311, einzelne Werke: „Agnes Sorel" in Wien (312), in Brünn (323), „Augenarzt" in Wien (311), in Brünn (323f.), Duett 413, „Federica ed Adolfo" in Wien (45), 169f., „Fünf sind zwei" in Wien 111, Kanzonetten 355, „Prüfung" in Wien 325ff., (312)

Händel, Georg Friedrich 257, 276, 297, 298, 329, 342, 345, 390, 391, 412, Biographie 22ff., 41ff., Mozarts Händelbearbeitungen 33, 164, Oratorium 34, einzelne Werke: „Alexander's Feast" („Timotheus") in Wien 1ff., 28, 371f., in Frankfurt a. M. 400, Rezension 33, „Messias" in Heidelberg 306, in Wien 126
Hänsel, Peter 85, 172
Häring, Johann von 81
Häser, Charlotte Henriette 62
Häser, Christian Wilhelm 161f., 214, 218, 220f.
Haiden, Hans 20 (Hayden!)
Hainisch, Antoine 244
Haller, Albrecht von 140
Haradauer, – (Sängerin in Graz) 100
Harlass, Helena 53, 66, 77, 83, 98, 111, 114 143, 157, 161, 170, 199, 247, 363, 375
Harrach, Karl Graf von 147
Hasenhut, Anton 174
Haslinger, Tobias 128, 279f. (F. Haslinger!)
Hasse, Faustina s. Bordoni, Faustina
Hasse, Johann Adolf 46, 142, 165, 177, 300 (Gasse!)
Haudimont, Joseph Meunier d' 70
Hauptmann, Anna Paulin s. Milder-Hauptmann, Anna Pauline
Hauptmann, Moritz 239
Hauschka, Vincenz 81
Haydn, Franz Joseph 2, 200, 276, 281, 287, 293, 294, 342, 345, 360, 367, 376, Anekdote 282, Haydn-Pflege in Prag 167, Instrumentalmusik 115ff., 165, 171ff., „Jahreszeiten" 139, Kaiserhymne 158, Klavierkonzerte 256, Messen in Heidelberg 306, in Mannheim 325, Oratorien 34, 163ff., „Schöpfung" 329, 404, 412, Teile daraus in Brünn 262, in Altenburg 381, Schüler Haydns: P. Hänsel 85, „Die sieben letzten Worte" in Wien 137f., in Prag 239, Sinfonien 28, 62, 71, 237, 241, 361f., Streichquartette 101, 350, vierstimmige Gesänge 133, 161
Haydn, Michael 318
Hecke, – van 22
Heidegger, John Jacob 42
Heidenreich, Joseph 128
Henikstein, Joseph von 81
Hensler, Josephine 134, 153, 234
Herbst, Michael 111, 133
Hiemer, Franz Karl 183, 263
Hiezinger, – (in Wien) 259
Hiller, – (Sänger in Graz) 100
Hiller, Johann Adam 298
Hillmer, Friedrich 21
Himmel, Friedrich Heinrich 143ff., 174ff., 355
Hochbrucker, Georg (?) 21f.
Höfler, Johann August 376f.
Hönig, Josefine 133, 154, 274, 289, 310, 377
Hoffmeister, Franz Anton 84
Hofmann (Hoffmann), – (Instrumentenmacher in Gotha) 20
Hofmann (Hoffmann), D. 399f.
Hofmann, Georg 2, 83, 372
Hohlfeld, Johann 20
Holbein, Franz Ignaz (?) 306
Horny, – (Sängerin in Wien) 128, 134
Hradetzky, Friedrich 56, 112, 154
Huber, Franz Xaver 95, 235ff.
Hugot, Antoine 14
Hummel, Johann Nepomuk 110, 199, 210, 241

Iffland, August Wilhelm 325
Illenberger, – (Sängerin in Frankreich) 375, 400
Imbault, Jean-Jérome 170

Isouard, Niccolò 52, 53, (97), 121, 225f., (240f.), (246), (251ff.), 279, 309ff., (377), 396ff.

Jacobi, Johann Georg (?) 229
Jagemann, Karoline 325
Ja(h)n, – (Hoftraiteur in Wien) 242
Jansen, Johann Anton Friedrich 244f., 405f.
Jean Paul (Jean Paul Friedrich Richter) 204
Jelínek, Josef s. Gelinek, Josef
Jírovec, Vojtěch s. Gyrowetz, Adalbert
Jommelli, Niccolò 46, 72, 90, 117, 165, 224, 300f.
Jonak von Freyenwald, – 81
Jouy, Victor Joseph Etienne de 50, 66, 146, 159f., 335

Kaibel, K. L. (Sänger in Mannheim) 325
Kainz, – (Sängerin in Wien) 133
Kainz, – (Sänger in Wien, später in Prag) 95, 331f., 374
Kaiser, – (Flötist in Wien) 127ff.
Kaiser jun., – (Pianist in Wien) 128
Kalkbrenner, Christian 115
Kandler, Franz Sales 56
Kant, Immanuel 287, 360
Karl, – (Sängerin in Wien) 12, 237
Karl Theodor, Kurfürst von Pfalzbayern 324
Katschirek, Joseph 111, 133
Kaufmann, Friedrich 28f.
Keilholz, Christiane Magdalene Elisabeth (verehel. Hassloch) 325
Keiser, Reinhard 22
Kernhofer, – (in Wien) 81
Kesselschmidt, – (Sänger in Brünn) 349
Khym, – (in Wien) 81
Kielmansegge, Johann Adolf von 23, 42
Kiesewetter, Raphael Georg von 2
Kirnberger, Johann Philipp 3, 140, 192, 151, 362f., 363f.
Kittel, Johann Christian 256
Klengel, August Gottlieb 161f., 305, 325
Klieber, – (Sängerin in Wien) 34, 36, 56, 83, 95, 113
Klingemann, August 146
Klopstock, Friedrich Gottlieb 96, 188
Knorr, Bernhard von 14f., 81, 279, 284
Koch, Heinrich Christoph 294
Koch, Stephan 220, 284
Kölbel, – (Kolbek!) 18
Körner, – (Sänger in Frankfurt) 376
Körner, Theodor 273, 413f.
Kohaut, – (Hornist in Prag) 239, 313, 319f.
Korn, – (Schauspieler in Wien) 83
Kozeluch, Leopold Anton 200, 255, 256, 355
Kozłowski, Józef (Kosalowski!) 362f.
Kraft, Nicolaus 94f., 113
Kral, Franz 240
Král, Václav 331
Kramář, František Vincenc s. Krommer, Franz
Krebs, Johann Ludwig 15
Kreube, Friedrich 358
Kreutzer, Rodolphe 13, 186, 245, 399
Krommer, Franz 98, 172, 215ff.
Krufft, Nikolaus von 58f., 81, 185f., 314ff., 355, 414
Krumpholtz, Johann Baptist 22
Kuffner, Christoph 81
Kuffner, Joseph 132
Kunz, Thomas Anton 19
Kunzen, Friedrich Ludwig Aemilius 166
Kurakin, – (Fürst in Paris) 104

Laborde, Jean-Baptiste de 32, 68
Lafont, Charles Philippe 45
Lambert, Michel 279
Lang, Josephine 324
Langbein, August Friedrich Ernst 413
Langhammer, – (in Wien) 81
Laroche, – (Sänger in Wien) 52, 95
Laucher, Antonie 26, 94, 131, 236, 311, 312f., 323f., 338
Lebrun, Charles 68
Lebrun, Ludwig August 324
Leclerc, Simon 366
Leidesdorf, Maximilian Joseph 131f., 322f., 355
Le Mierre, – (angeblich Lehrer Beethovens) 194
Lemoyne, – (Maler) 68
Leo, Leonardo 61, 117, 299f.
Lessing, Gotthold Ephraim 394
Le Sueur, Jean François 70 (Lesuer!)
Leutner, – (Sängerin in Prag) 331
Lichtenthal, Peter 192f.
Lieber, – (Cellist in Wien) 56
Lieber, – (Sänger in Mannheim) 325
Lieber, Johann 81
Linhardt, Sophie von 149f., 372
Linke, Joseph 153, 350
Liverati, Giovanni 6, 129f., 131, 134, 153, (154), 355
Lobkowitz, Anton Isidor von 238
Lobkowitz, Joseph von 81, 94
Löwi, – (Violinist in Prag) 321
Logroscino, Nikolo 300
Loulié, Etienne 294
Lubomirska, – Fürstin 85
Lugano, Pietro 83
Lully, Jean-Baptiste 68f., 115ff., 176, 279, 309ff., 382

Macpherson, James s. Ossian
Mälzel, Johann Nepomuk 27f., 28ff., 327ff., 390

Maisch, Ludwig 14
Maltha, Nikolo von s. Isouard, Niccolò
Mandini, Paolo 61
Mangold, August Daniel 399
Mara, Gertrud Elisabeth geb. Schmeling 114, 116
Marchesi, Luigi 61, 116, 400
Marconi, – (Sängerin in Mannheim) 324
Mareš, Jan Antonín 19 (Maresch!)
Marescotti, – (ital. Komponist) 186
Maria Theresia, Kaiserin von Österreich 255
Marinelli, Karl 260
Marmontel, Jean-François 282, 308, 387
Martiné, J. D. (Musikschriftsteller) 279
Martini, Giambattista (Padre) 59, 72, 86
Martini, Johann Paul Aegidius 170
Masłowski, Leon 21 (Masloski!)
Mattheson, Johann 22f., 156, 164
Maurer, – (Sängerin in Heidelberg) 306
Mayer (Meyer), – von (Instrumentenmacher in Görlitz) 20
Mayer, – (Sängerin in Wien) 13
Mayr, Johann Simon 24, 27, 53, 83, (84), 113, 132, 306
Mayseder, Joseph 5, 119f., 153, 312
Maximilian Franz Xaver, Kurfürst von Köln 404f.
Mechetti, Pietro 33, 58, 143, 185, 322, 382, 405
Méhul, Etienne Nicolas (111), 133, 341, 373
Meier, Sebastian 13, 52, 184, 289, 310f., 398
Metastasio, Pietro 89, 116, 176, 292
Metzger, – (Sänger in Brünn) 262, 324, 349
Metzger, Karl 324
Meyerbeer, Giacomo 247
Michaelis, Johann Benjamin 229
Middlesex, Charles Sackville Earl of 42
Mikan, Johann Christian 321
Milder-Hauptmann, Anna Pauline 26, 76, 80, 94, 131, 132, 251, 257, 305, 306, 312, 376, 377, 399
Minoja, Ambrogio 400
Mohrhardt, – (Sänger in Wien) 12, 111, 236, 312, 331f., 373
Molière, Jean-Baptiste 76, 179
Molino, Francesco 112f.
Mollo, Tranquillo 354
Monsigny, Pierre-Alexandre 68, 308, 340
Moralt, Aloys 50
Moralt, Jakob 49f.
Moralt, Johann Baptist 49f.
Moralt, Joseph 49f.
Moralt, Philipp 49ff.
Moreau, – (Sängerin in Wien) 338
Moscheles, Ignaz 110, 157f., 355
Mosel, – (Pianistin in Wien) 83
Mosel, Ignaz Franz von 2, 80, 81ff., 89ff., 110, 147, 150, (242), 372
Mozart, Leopold (241), 292
Mozart, Wolfgang Amadeus 12, 14, 62, 71, 85, 152, 166, 167, 193f., 200, 237, 240f., (252), 256, 260, 264f., 292f., 298, 329, 338, 342, 345, 350, 367, 374, 398, 405, Anekdote 122, Lieder 144, Messen 325, Opern in Wien 97f., Opern und Sinfonien 360, Quartette in Graz 101, Sinfonien 361f., einzelne Werke: „La Clemenza di Tito“ (205), in Wien 76, in Wien 111, in Prag (321), in Frankfurt (375f.), „Cosi fan tutte“: in Brünn 323f., in München 247, „Don Giovanni“: 43, 196, 201, in Paris 121, in Wien 206f., in Wien 211ff., in Brünn (323f.), in Paris (349), in Frankfurt (376f.), Händel-Bearbeitungen: „Alexanderfest“ in Wien 1ff., 33, in Wien 371f., „Messias“ 164, „Hochzeit des Figaro“: in Paris 193 Requiem: 404, 412, in Heidelberg 306, in Paris 341, Rondo a-moll f. Klav. 403, Sonate f. Klav. zu 4 Händen in Wien 158, „Zauberflöte“: 37, (44), 78, 196, (204), in Graz (100), in Frankwurt (399)
Muchsel, – (in Wien) 81
Müller, August Eberhardt 184, 322
Müller, K. (Pianist in Wien) 242
Müller, Matthias 20
Müller, Therese s. Grünbaum, Therese
Müller, Wenzel 217f., 234, 238, 331
Müllner, Josepha 6 (Müller!), 13 (Miller!)
Müthel, Johann Gottfried 255(Mittel!)
Mysliveček, Joseph 79

Nadermann, – (Musikinstrumentenbauer in Paris) 22
Nanteuil s. Gaugiran Nanteuil
Nasolini, Sebastiano 94, 98, 114, 133
Naumann, Johann Gottlieb 72, 345
Nepos, Cornelius 180 (Cornelius!)
Neri, – (Sängerin in Paris) 114
Neubeck, Valerius Wilhelm 164 (Reubeck!)
Neumann, Anton 312
Neumann, Marianne s. Sessi, Marianne
Niccolini (Nikolini), Giuseppe 26, (45), 53, 133, 377, (399)
Niccolò s. Isouard, Niccolò
Novak, – (Dechant in Hněvčeves) 291
Noverre, Jean Georges 268

Oginski, Michael Kleophas Graf 118
Ohmeyer, Joseph von 81
Orlandi, Ferdinando 25
Ossian (Pseudonym für James Macpherson) 204
Otterwolf, Lorenz 260
Ovid (Publius Ovidius Naso) 189

Pacchiarotti, Gaspare 61
Paer, Ferdinando 24, 25, 46, 94, 100, 118, 120, 132, 133, 161, 193, 244, 306, (312), 348f.

Paisiello, Giovanni 288f., (349), 356f.
Palestrina, Giovanni Pierluigi da 60
Palladini, – (ital. Komponist) 117
Paolo Veronese (eigentlich Caliari) 116
Paradis, Maria Theresia 72, 254ff., 259ff.
Pascal (Pasquali), Louise 85f., 96, 112f.
Pasqualati, – (in Wien) 81
Pavesi, Stefano 154, 243f.
Pecháček, František Martin 413
Pedrillo, Christine Dorothea 257
Pérez, David 117
Pergen, Joseph Graf 81
Pergolesi, Giovanni Battista 46, 117, 165, 255, 282, 366
Peri, Jacopo 176
Persuis, Louis-Luc Loiseau de 54, 279
Pfeffel, Gottlieb Konrad 72, 259
Pfeiffer, – (Sänger in Wien) 33, 36, 134, 234
Philidor, François-André Danican 68, 308
Piccinni, Niccolò 68, 279, 299ff., 307ff., 325f., 332ff., 339ff., 362
Piccinni, Sibilla Vincenza 307
Piticchio, Francesco 128
Pixis, Friedrich Wilhelm 320f., 324
Pixis, Johann Peter 98, 321, 324, 406
Platon von Athen 179, 182
Pleyel, Ignaz Joseph 172
Plinius 180
Plutarch 224
Poißl, Johann Nepomuk von 143, 247, 263
Polledro, Giovanni Battista 5, 199, 245
Pollet, Charles 7 (Carl Simonin)
Pollet, Marie-Nicole geb. Simonin 6f., 13f., 111, 114, 131f., 133
Polybios 183
Popora, Nicola Antonio 117, 122
Porta, Costanzo 60
Portenschlag, Joseph von 147
Porto, Mathieu 120
Portogallo, Marco Antonio 154, 414
Posch, – (Pianist in Wien) 21
Preindl, Joseph 137
Pythagoras von Samos 180

Quandt, Christian Friedrich 21
Quantz, Johann Joachim 294
Quinault, Philippe 54, 176, 308, 309ff.
Quintilianus, Marcus Fabius 305

Racine, Jean Baptiste 76
Radichi, Julius 312, 338
Rameau, Jean-Philippe 68f., 176, 309
Ramler, Karl Wilhelm 1
Ramm, Friedrich 324
Rasumowsky, Andrej Kyrillowitsch Graf 350
Reger, – (Flötist in Brünn) 262
Reichardt, Johann Friedrich 123, 360
Reil, J. A. Friedrich 10
Renner, – (Sängerin in Mannheim) 306
Reschny, – (Magistratsrat in Wien) 81
Reutter, Johann Georg 87
Richter, Georg Friedrich 255
Riedinger, Johann 260
Riedl, – (Sängerin in Wien) 2
Riesch, J. W. von 292f.
Rieffelsen (Ruffelsen), – (Prof. in Kopenhagen) 21
Righini, Vincenzo 100, 113, 255
Riotte, Philipp Jakob 33, 98, 128
Ritter, Georg Wenzel 25, 324
Ritter, Peter (247), 325
Rizy, Johann Sigmund 81
Rochlitz, Johann Friedrich 238
Rode, Pierre 13, 23f., 32, 45ff., 56, 83, 99ff., 199, 399
Röllig, Karl Leopold 21, 32
Romberg, Andreas 166, 244, 405
Romberg, Anton 56, 81, 113f., 121f.
Romberg, Bernhard 94, 113, 153, 285, 405
Rosenbaum, Therese Maria geb. Gaßmann 88
Rothe, Babett 310
Rousseau, Jean-Jacques 68, 139, 152, 164, 294, 341, 387
Roze, Nicolas Abbé 70
Rudolph, Erzherzog von Österreich 150
Rüttinger (Rittinger), – (Holzbläser in Wien) 111, 133
Rust, Friedrich Wilhelm 16

Saal, Ignaz 12, 94, 131, 338
Sacchini, Antonio Maria Gasparo 68, 90, 334
Saint-Evremond, Charles de Marguetel de Saint-Denis 203
Saint-Just, Claude Godard d'Ancourt de 3
Salieri, Antonio 16, 34, 44, 81, 88, 120, 244, 255, 328ff., 355, 372, 400
Sammartini, Giovanni Battista 117
Sarrazin de Montferrier, – (Librettist) 357f.
Sartorius, – (Sängerin in Heidelberg) 306
Scarlatti, Alessandro 23, 61, 68, 117
Schikaneder, – (Sängerin in Graz) 100
Schikaneder, Emanuel 12
Schikaneder, Karl 262, 324, 349
Schiller, Friedrich 204
Schimani, – (Sänger in Klosterneuburg) 56
Schmahl, Christoph Friedrich 20
Schmidt, – (Sängerin in Frankfurt a. M.) 399
Schmidt, Anton 81

Schmidt, J. (Violinist in Frankfurt a. M.) 399
Schmidt, Karl Joseph 375f.
Schmidtmann, – (Sänger in Wien) 52, 398
Schmittbauer, Joseph Aloys 32
Schneider, Georg Abraham 134ff., 242
Schneider, Johanna 242
Schnell, Johann Jakob 20
Schnepf, – (Sänger in Prag) 239, 321, 331
Schönberger, Marianne geb. Marconi 25f., 46, 57, 76f., 99, 111, 324
Schönborn, Franz Graf von 81
Scholz, – (Sängerin in Wien) 52
Schreinzer, – (Sänger in Prag und Brünn) 241, 262f., 323f., 349, 378
Schreinzer, – (Sängerin in Brünn) 262
Schröder, – (Sängerin in Frankfurt a. M.) 376
Schröter, Christoph Gottlieb 20
Schubart, Christian Friedrich Daniel 107ff., 123ff., 200
Schulz, Johann Abraham Peter 2f.
Schuppanzigh, Ignaz 138, 153, 242, 350, 390
Schuster, A. (Sänger in Wien) 134
Schuster, Ignaz 414
Schweitzer, Anton 256
Schwencke, Christian Friedrich Gottlieb 166
Secchi, – (Gesangspädagoge in Mailand) 400
Sechter, Simon 158, 355
Seckendorf, Georg von 134ff.
Seicher, – (Sänger in Brünn) 262, 324, 349
Seidel, Friedrich Ludwig 273
Seidl, – (Pater in Wien) 65
Seidler, Karl August 13, 32, 45, 98
Seidler, Karoline geb. Wranizky 45, 113
Senesino (eigentlich Francesco Bernardi) 42
Sessi, Marianne 27, 45, 57, 66, 76, 77, 113, 114, 120, 170
Sessi, Therese 24, 57, 76, 161, 312, 357
Seufert, Georg Valentin 101
Seyfried, Ignaz Ritter von 13, 51, 66f., 110, 146, 215, 288, 309, 311, 396 (Siegfried!)
Shakespeare, William 179
Siboni, Giuseppe 56, 66, 76f., 94, 131, 170, 227, 338, 355f., 357, 400
Sieber, – (in Wien) 81
Sieber, – (Violinist in Klosterneuburg) 56
Siebert, Franz 332, 373f.
Sigora von Eulenstein, – von (in Wien) 81
Silbermann, Gottfried 20, 386f.
Simonin, Karl s. Pollet, Charles
Simonin-Pollet, Marie-Nicole s. Pollet, Marie-Nicole
Sina, – (Violinist in Wien) 350
Singer, Karl 325
Soini, Paul 2, 81, 149, 372
Sonnleithner, Ignaz von 2, 81, 149, 372
Sonnleithner, Joseph 81
Sonntag, – (Sänger in Mannheim) 325
Späth, Franz Jakob 20
Spazier, Johann Karl Gottlieb (387)
Spiri, – (Sängerin in Wien) 311
Spohr, Dorette 14, 26f., 56, 406
Spohr, Ferdinand 406
Spohr, Louis 14, 16, 26f., 32, 33ff., 44f., 56, 58, 83, 215, 239, 321f., 376, 406
Spontini, Gasparo 8, 98, 244, 282, 337f., 347ff., 398, Ferdinand Cortez 227f., (242), 270, (312), 331f., Vestalin 57, 76, (169), 197f., (240), 327, (374)
Stadion, Friedrich Graf 81
Stadler, Maximilian 35, 147ff.
Stamitz, – 79
Steffani, Agostino 23 (Stephani!)
Steibelt, Daniel Gottlieb 6, 99, 322
Stein, – von (Pianistin in Klosterneuburg) 56
Stein, Johann Andreas 19ff.
Steinacker, Karl 81, 273f.
Steiner, Sigmund Anton (Musikverleger) s. Chemische Druckerei
Sterkel, Johann Franz Xaver 400
Still, Gebrüder (Instrumentenbauer) 19
Stöckel, J. G. E. 294
Stöger, – (Sänger in Wien) 134
Stolle, Gotthard Anton 321
Streicher, Johann Andreas 2
Süßmayr, Franz Xaver 12f., (262), 337
Sulzer, Johann Georg 3, 141f., 165, 182
Sydow, Theodor von 158

Tacchinardi, Nicolas 120
Tartini, Giuseppe 60f., 117
Tasquin, Pascal 20
Tausch, Franz 18
Teimer, – (Sänger in Wien) 24, 95, 111, 133, 215
Teimer, Henriette verh. Forti 52, 95, 133, 154, 175, 215, 274, 289, 311, 413
Terradellas, Domingo 46 (Torradella!)
Terziani, Pietro 356
Tesi, Vittoria 23 (Vittoria!)
Theser, Franz 81
Thomson, James 164
Tiedge, Christoph August 143
Todi, Luiza Rosa de Aguiar 114
Tognini, – (Violinistin und Hornistin in Paris) 104, 118f., 132
Tollmann, Johann 324
Tomaselli, Gioseffo 149

Tomazolli, Luigi Abbé 85f.
Tost, Johann 2, 81, 372
Traeg, Johann 14, 244
Trauttmannsdorff-Weinsberg, Ferdinand Fürst zu 81
Treitschke, Georg Friedrich 56
Treitschke, Magdalene geb. de Caro 398
Triebensee, Joseph 111f., 133f.
Troy, – de (französ. Maler) 68
Troyer, Ferdinand Graf von 81
Troyer, Franz Graf von 81
Tuma, Franz 79
Turner, – (Musikinstrumentenbauer) 285
Tuscher, Mathias 81, 149

Umlauf, Ignaz 34, 94, 110, 114, 311f.
Unzelmann, – (Sängerin in Brünn) 262, 324, 349
Urspruch, – (Sängerin in Frankfurt a. M.) 375ff.

Vanhal, Jan Křtitel s. Wanhal, Johann
Velluti, Giovanni Battista 170
Venieri, Leonardo Conte 86, 292
Venningen, Friedrich Anton von 325
Verbès, – de (Musikinstrumentenbauer) 20
Veronese s. Paolo Veronese
Verri, – (Sänger in Wien) 161, 357
Vestris, – (Ballettmeister) 268, 326
Viadana, Lodovico 116
Vinci, Leonardo 117, 300
Viotti, Giovanni Battista 399
Virgil (Publius Vergilius Maro) 189
Vliegen (Fliegen), – van der (Sängerin in Prag) 321, 331, 374
Völler, Johann Heinrich 21
Vogl, Johann Michael 12, 94, 131, 161, 227, 311f., 338, 356, 357
Vogler, Georg Joseph 95f., 126f., 132f., 153f., 200, 233, 246, 260f., 290, 306, 324f., 387
Voltaire (François-Marie Arouet) 121, 205
Vranický s. Wranizky

Wagner, – (Sänger in Brünn) 349
Wagner, Christian Ulrich 109
Wagner, Johann Gottlob 20
Wallis, Rudolph Graf von 81
Wanhal (Vanhal), Johann Baptist 291ff.
Weber, Bernhard Anselm 324
Weber, Gottfried 325, 330
Weber, Carl Maria von 25, 53, 99, 122, 142f., 168, 183f., 237, 281f., 322, 331
Weber, Karoline s. Brandt, Karoline
Weidmann, Josef 174
Weigl, Joseph 10ff., 34, 94, 97, 236, 257, (262), 281f., (311), 312, (323), 328, 330, (349), 356, (376), 399
Weinkopf, Johann Michael 13, 95, 133, 215, 289, 398
Weinmüller, Karl Friedrich Clemens 12, 13, 214, 227, 234, 236, 262f., 323
Weiß, – (Sänger in Brünn) 323
Weiß, Franz 350
Weiße, Christian Felix 229
Wenk, August Heinrich 294
Went, J. (Sänger in Prag) 240ff.
Werckmeister, Andreas 109
Werner, – (Sängerin in Mannheim) 325
Werner, Friedrich Ludwig Zacharias 413
Westenholz, Friedrich 25f., 233f.
Westphalen, Karoline von 158
Wieland, Christoph Martin 286f.
Wild, Franz 13, 24, 34, 36, 52, 157f., 215, 274, 289, 310, 398, 414
Wilken, – (Sängerin in Heidelberg) 306
Wilms, Johann Wilhelm 161
Winter, Peter von 25f., 95, 132f., 134, 161f., 325, 375
Witt, Friedrich 101
Wolf, Alois 13
Wolf, Ernst Wilhelm 200
Wolf, F. 48, 83
Wolfram, Joseph (Johann) 184f., 262
Wranizky (Vranický), Anton 13, 53, 122, 157, 242
Wranizky, Karoline s. Seidler, Karoline

Zachow (Zachau), Friedrich Wilhelm 22f.
Zeltner, Leopold 131
Zimmermann, Johann 158
Zingarelli, Nicola Antonio 99
Zizius, Johann N. 81
Zmeskall von Domanovecz, Nikolaus 81
Zumsteeg, Johann Rudolph 144, 298, 360

Sachregister

a capriccio 271
a cappella-Stil 60
accelerando 271
Accompagnement 271
Adagio 223, 271
ad libitum 225
Affekt 271
Akzent 271
Allabreve 222
Allegro 223, 271
Alte Musik 164ff.
Altenburg 381
Amenochorde 20
amoroso 225
Amorschall 18
Andante 223
Antike 115f., 177, 179ff.
Apollonion 21
Arie 222
Arioso 222
Arkadier 182f.
Aspirieren 271
Atellanen 76
Atmung 271f.
Aulos 181
Ausdruck 141f., 151f., 165, 346f.

Ballett 205, 251ff., 267ff.
Barde 9f., 182
Bassetthorn 18
Baßhorn 18
Begabung 367ff., 378ff.
Berlin 273
Bissex 22
Bläser 392ff.
Blasinstrumente 19f., 21, 178
Bogenflügel 20
Bogenfortepiano 21
Bogenhammerklavier 20
Brünn (Brno) 261ff., 323f., 349, 378
Budapest 245f.
Bühnendekoration 205, 230
Buffo 272

calando 224
cantabile 222
cantus planus 60
Cembalo d'amour 20
Charakter der Musik 346f.
Chor 221f.
Choralvorspiel 110
Choralzwischenspiel 123
chromatische Tonleiter 272
Clavecin acoustique et harmonieux 20
Clavecin à peau de buffle 20
Clavecin électrique 32
Clavecin royal 20
Clavicylinder 21
Cölison 21
crescendo 224
Csakan 128

Da-capo-Arie 164
Darmstadt 305
decrescendo 224
Deklamation 7, 47f., 54f., 188, 301ff.
Detonieren 272
Deutschland 61ff., 80
diminuendo 224
Ditanaklasis 20
dolce 225
Doppelflöte s. Aulos
Doppelflügel oder Vis-à-vis 20
Doppeltöne 6, 29
Doppeltriller 224
Drama 75
dramatischer Gesang 351ff.
Dresden 386
Duo 117

Einlagearien 272
Englisch Horn 18
Erhabene in der Musik 360ff.
Erziehung 179ff., 187ff.
Euphon 21

Fagott 18
Falsobordone 60
Fantasie 109, 402f.
Fermate 224
Fine 272
Flöte 283ff.
Florenz 60
Flügel 18, 20
forte 224, 272
fortissimo 224
Frankfurt a. M. 375ff., 399f.
Frankreich 67ff., 279
französische Ouvertüre 115ff.
Fuge 222

furioso 225

Gambenwerk 20
Gavotte 223
Gefühlsbildung 188ff.
Gehörsinn 187f.
Geigenklavicymbal 20
Genialität 276, 286f.
Gesang 60f., 270ff., 278, 302ff., 351ff.
Geschmack 276, 287
Gesellschaft der Musikfreunde (Wien) 41, 81
Gesichtssinn 187
Gigue (Schik!) 223
Gitarre 22, 272
Glaschord 20
Glasharmonika 18f., 21, 32
glissando 224
Graz 99ff.
griechische Musik s. Antike

Harfe 9f., 21f.
Harmonicello 21
Harmonik 151f.
Hauptstimme 272
Heidelberg 306

imbroglio 272
Instrumentalmusik 60f. 115ff., 165f., 171ff., 272, 400ff.
Instrumentation 164, 177f.
Interpret 383ff., 392ff.
Inventionshorn 18
Italien 59ff.

Kadenz 224
Kaimorphika 21
Kammerstil 60
Kantate 60
Kavatine 222
Kirchenmusik 156f., 164f.
Kirchenstil 60, 165f.
Kithara 181
Klappenhorn 29
Klappentrompete 29
Klarinette 17f.
Klavichord 20
Klavier 18, 20
Klaviermusik 60
Klosterneuburg 55f., 83f.
Komma 272
komponieren 275ff., 286ff.
Komponist 403ff., 409f.
Kompositionslehre 275f.
Kompositionsmittel 150ff.
Kontrabaß 18
Kontrafagott 18
Kontrapunkt 109
Kontraviolon 18
Konzert 221
konzertierender Stil 60
Kynotheer 182f.

Lamento 222
Largo 223
Lauf 272
legato 225
Leipzig 386
Lied 144f.
Linz 85f., 95f., 246
Lüttich (Liège) 403f.
Lyra 181
lyrischer Stil 344ff., 359f.

Madrigal 60
Maestoso 222
Manieren 224f., 278
Mannheim 305f., 324f.
Marsch 223
Masken 278
Mechanischer Trompeter 28ff.
Mehrstimmigkeit 181
Melodik 150f.
Melodika 19, 21
Melodion 21
Metronom 201ff., 293ff., 327ff.
Mittelalter 116
Mordent 224
morendo 224
München 5, 247, 263
Murky 223
Musikästhetik 30ff., 38ff., 46ff., 54f., 63f., 73f., 107ff., 123f., 139ff., 150ff., 155ff., 163ff., 275ff., 360ff.
Musikerziehung 179ff., 187ff., 367ff., 378ff.
Musikgeschichte 59ff., 67ff.
Musikinstrumente 17ff., 32
Musikkritik 139ff., 152, 247ff., 257f., 343f., 407ff.
Musikpsychologie 9f., 410ff.
Musiktheorie 61

Nachahmung 30ff., 38ff., 46ff., 54f., 63f., 73
naive Musik 359f.
nationaler Stil 411f.
Naturalismus 73ff.

Neapel 60, 75f.
neue Musik 164ff.

Objektivität der Musik 344f., 359
Oboe 17f.
Oper 7f., 19, 155ff., 164f., 176ff., 195ff., 203ff., 229f., 267ff., 351ff.
Opera buffa 203ff.
Opera seria 203, 205
Opernlibretto 195f., 205, 230
Oratorium 34f., 156, 165
Orchester 17ff., 32
Orchestrion 19f.
Organist 109f., 123f.
Orgel 108f., 170
Orgelchoral 123f.
Orgelpedal 124
Orgelregister 124
Orphika 21
Ouvertüre 115ff., 222f., 278, 402

Paneilon 219f., 283ff., 390, 413
Panharmonikon 27f., 29
Paris 170, 186, 266
Pariser Opernbühnen 53f., 114, 120f., 146, 159f., 193f., 225f., 228f., 243f., 347ff., 357f.
Pauke 289f.
Pedalharfe 21f.
pianissimo 224
piano 224
Pianoforte 18, 20, 21
pizzicato 225
Polychord 21
Portamento 225, 278
Prag 80, 99, 161, 166ff., 237ff., 313, 319ff., 331f., 372ff.
Pralltriller 224
Prestissimo 223
Presto 223f.
Programmusik 141

Quartett 117

Rezeption von Musik 139ff., 152, 179ff., 187ff., 247ff., 257f.
Rezitativ 7f., 222, 278, 303
Ritornell 278
Rom 60, 403f.
Romantisches 203ff.
Romanze 67f.
Rondo 223, 403
Russische Jagdhörner 19

Sackpfeife 9
Sänger 270ff., 278f., 392ff.
Sänger in Wien 199
Saitenharmonika 21
Saiteninstrumente 20f.
Salzburg 233
Schalmei 17f.
sentimentale Musik 359f.
Serpent 18
sforzato 224
Sinfonie 60, 115ff., 117, 222, 401f.
Singspiel 229f.
Sinnesorgane 187f.
Solfeggio 278
Sonate 223
sotto voce 278
Sprache 30ff., 54f.
sprachgebundene Musik 151, 155, 163f., 165f.
Sprechen 302
Stabinstrumente 21
staccato 225
Stil 165, 344f., 359f.
Stimme 279
Stimmlagen 347
Stimmung 278
strenger Stil 344ff., 359
Subjektivität der Musik 344, 359f.

Tangentenflügel 20
Tanzmusik 168f.
tasto solo 225
Tempoangabe 201ff.
tempo rubato 225, 279
tenuto 225
theatralischer Stil 60
Tonart 180f., 182
Tonartencharakteristik 124ff., 150f.
Tonleiter 279
Tonmalerei 38ff., 46ff., 155f., 163f., 166
Tragödie 204f.
Trigonon 181
Triller 224
Trio 117
Troubadour 9, 116

Verstand 276, 287
Verzierung 224f., 278
Vibrato 225
Violinmusik 60
Virtuosen in Wien 199
Vokalisen 270f.

Vokalmusik 279
Vortragsbezeichnungen 224f.

Weingarten 170
Wien: 34, 41, 65, 81, 97f., 198f., 404; Kirchenmusik 137f.; Konzertankündigung 16, 32, 48, 122, 138, 350; Konzertrezensionen 1ff., 5ff., 12f., 14, 23f., 25ff., 33ff., 45f., 53, 94f., 98f., 111ff., 118ff., 126ff., 131ff., 142f., 146, 147ff., 153f., 157ff., 184f., 233f., 242, 244f., 371f., 389f., 406, 413f.; Opernaufführungen: Hofopernbühne 66, 76f., 81ff., 89ff., 110f., 169f., 197f., 217, 227f., 235ff., 257, 311ff., 335ff., 356f.; Leopoldstädter Theater 234; Theater nächst dem Kärtnertor 10ff., 129f., 131, 161; Theater an der Wien 3ff., 50ff., 66f., 95, 146, 161f., 174ff., 183f., 206ff., 211ff., 217f., 220f., 272ff., 288f., 309ff., 396ff.
Wort-Ton-Verhältnis (s. auch sprachgebundene Musik) 188
Würzburg 101

Zither s. Kithara
Zürich 101

Inhaltsübersicht

Benutzungshinweis: Verwiesen wird immer auf die neue Seitenzählung am Fuß der Seite, nicht auf die originale Spaltenzählung. Ermittelte Angaben über Verfasser und Quellen der einzelnen Artikel sind in Klammern gesetzt. Berichte über Konzerte und Opernaufführungen werden in der Inhaltsübersicht nicht nachgewiesen. Sie sind über die Register auffindbar.

Abkürzungen:

AmZ Allgemeine musikalische Zeitung. Leipzig 1798 bis 1850.

BmZ Berlinische musikalische Zeitung. Berlin 1805–1806.

Allgemeine historische Übersichten der Musik. Nach Etienne Alexandre Choron mit einigen Anmerkungen (von Prof. Schickard). Übernommen aus AmZ 15. 1813. 59ff., 67ff.

An die (P.T.) Herrn Pränumeranten 202, 210, 218

Anekdoten 15f., 72, 96, 122, 194, 266, 282, 334, 362ff., 374, 382, 398, 406

Antwort auf die im 68. Blatt des „Sammlers" gemachten Bemerkungen über die ... Rezension des Blumenthalschen Konzerts. Anonym. 153f.

Anzeigen 16, 32, 48, 80, 95f., 138, 210, 250, 306, 350, 390, 414

Aphorismen 199ff.

Auswärtige Nachrichten 233

Bemerkungen über die Erfindung einer neuen Flöte, des sogenannten Paneilons. Anonym. 283ff.

Einige Bemerkungen über die Macht der Tonkunst. (Von C. F. = Christian Friedrich Michaelis? Übernommen aus BmZ 1.1805. 410ff.)

Bemerkungen über die Rezension der von Herrn A. Romberg gegebenen musikalischen Akademie. Anonym. 121f.

Biographische Skizze über Florian Leopold Gaßmann. (Nach Joseph von Sonnleithner. Übernommen aus Wiener Theateralmanach 1795.) 78f., 86ff.

Charakteristik der Töne. Aus Christian Friedrich Daniel Schubarts „Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst". 124ff.

Etwas über den dramatischen Gesang. Aus Steffano Arteagas „Le rivoluzioni del teatro musicale". 351ff.

Etwas über die Aufführung der Oper „Gli Orazi e Curiazi". Von – y –. 77

Etwas über die Oper. Von Ernst Ludwig Gerber. Übernommen aus AmZ 15.1813. 176ff.

Fräulein Marie Therese Paradis. Anonym. 254ff., 259ff.

Einige Gedanken über Deklamation. (Von Christian Friedrich Michaelis. Übernommen aus BmZ 1.1805.) 301ff.

Gedichte 89 „Gewinn eines musikalischen Gemüts" anonym, 103f. „Der Sänger" von – st – n, 314 „Einladung" von August Ernst von Steigentesch, „Reiselied" von Johann Diederich Gries

Geoffroy über Musik. Anonym. 43f.

Geschichte der heutigen Instrumentalmusik mit vorzüglicher Rücksicht auf Haydns Verdienste um dieselbe. Nach Joseph Carpanis „Le Haydine". 115ff., 171ff.

Gretry. Anonym. 364ff.

Gretrys Totenfeier. Anonym. 341

Großes Panharmonikon. Anonym. 27f.

Händels Biographie. Anonym. 22f., 41ff.

Herrn Mayseders Kunstreise nach München. Anonym. 5

Inwiefern kann die Erkennung der Musik etwas zur sittlichen und gelehrten Erziehung beitragen? Anonym. 179ff., 187ff.

Klagen der Komponisten unserer Zeit. Anonym. 195ff.

Kleinigkeiten, musikalische Gegenstände betreffend. 247ff., 257f.

Kommentar zu einigen musikalischen Kunstwörtern. Anonym. 270ff., 278f.

Korrespondenznachrichten 85f., 161, 166ff., 245ff., 261ff., 305f., 349, 372ff., 375ff., 399f.

Madame Grünbaums letzte Gastrolle. Anonym. 257

Mälzels Chronometer. Anonym. 327ff.

Der mechanische Trompeter von der Erfindung des Herrn Mälzel. (Von Ignaz von Schönholz.) 28ff.

Miszellen 55f., 80, 146, 170, 186, 201f., 217f., 233f., 266, 281f., 381

Mitteilungen aus dem Tagebuche eines Tonkünstlers. Anonym. Übernommen aus AmZ 15.1813. 383ff., 391ff., 400ff., 409f.

Das Moraltsche Quatuor von Virtuosen in München. Von D. R – r. 49f.

Mozart als Kunstrichter im Elysium. Anonym. 264f.

Musik-Dilettantenverein 41, 81

Nekrolog Johann Wanhal. Nach Peter Lichtenthal. 291ff.

Neue Erfindungen 219f., 327ff.

Noch einige vermischte Bemerkungen über Musik. (Von M. = Christian Friedrich Michaelis? Übernommen aus BmZ 1.1805.) 407ff.

Noch einmal ein Wort über den musikalischen Chronometer oder Taktmesser. Von Gottfried Weber. Übernommen aus AmZ 15.1813. 293ff.

Noch etwas über die Oper. Anonym. 229f.
Notenbeilagen 105 Johann Fuss: „Das Lied der kleinen Anna", 106 Franz von der Golz: „Gegenwart", 315 Nikolaus von Krufft: „Einladung", 316f. derselbe: „Reiselied"
Notizen aus fremden Blättern 99ff., 134ff.

Piccinni. Von O. 299ff., 307ff., 325f., 332ff., 339ff.

Rezensionen Antoni 354ff., Bayr 84f., Beethoven 102f., Franz 145, Grosheim 265f., Händel 33, Haslinger 279f., Himmel 143ff., Jansen 244f., 405f., Knorr 14f., Krommer 215ff., Krufft 58f., 185f., Leidesdorf 322f., Lichtenthal 192f., Martiné 279, Spohr 58

Schubarts Erklärungen musikalischer Kunstwörter. Aus Chr. Fr. D. Schubarts „Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst". 221ff.
Schubarts „Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst". (Auszüge.) 107ff., 123ff.
Singschule in Wien. Anonym. 65
Szenen aus „Theseus auf Kreta", einer noch unaufgeführten Heldenoper. Anonym. 230f., 249f.

Therese und Anne Maria Sessi. Von D. R — r. 57
Die Tonkunst. Ein Fragment. (Von M. = Christian Friedrich Michaelis? Übernommen aus BmZ 1.1805.) 297f., 341f.

Über Ballettmusik. (Von Ignaz von Schönholz.) 251ff., 267ff.
Über Beurteilung musikalischer Kunstwerke. Anonym. 247ff., 257f.
Über das Erhabene der Musik. (Von Christian Friedrich Michaelis. Übernommen aus BmZ 1. 1805.) 360ff.
Über das Gebiet und die Grenzen der Musik. Von B —. 139ff., 150ff., 155ff., 163ff.
Über das Rezitativ. Anonym. 7f.
Über den Einfluß der Musik. Von M — . 9f.
Über den Zustand der Musik in Prag. Von — y. 166ff., 237ff., 313, 319ff.
Über die Darstellung in der Musik. Anonym. 30ff., 38ff., 46ff., 54f., 63f., 73ff.
Über die Oper. Von M — r. 203ff.
Über die Prüfung der musikalischen Fähigkeiten. (Von Christian Friedrich Michaelis. Übernommen aus BmZ 1.1805.) 367ff., 378ff.
Über die wichtigsten Erfordernisse und Bedingungen der Tonkunst als schöner Kunst. (Von Christian Friedrich Michaelis. Übernommen aus BmZ 1.1805.) 275ff., 286ff.
Über Madame Simonin-Pollet k. k. Hofharfenmeisterin . . . und über Madame Miller k. k. Hofharfenmeisterin in Wien. Von F. 13f.
Über sentimentale und naive Musik. (Von C. F. = Christian Friedrich Michaelis? Übernommen aus BmZ 1.1805.) 359f.

Vermischte Bemerkungen über Musik. (Von Christian Friedrich Michaelis. Übernommen aus BmZ 1.1805.) 343ff.
Versuch einer Beantwortung der Frage: Was hat das Orchester seit 1712 bis 1812 gewonnen? Anonym. 17ff., 32
Vom musikalischen Kolorit. Aus Christian Friedrich Daniel Schubarts „Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst". 224f.
Vorschlag zu einer Vereinfachung und Bereicherung der Pauke. Von Gottfried Weber. 289f.

Ein Wort über das Bedürfnis einer musikalischen Zeitung. (Von Ignaz von Schönholz.) 1
Ein Wort über den Zustand der Musik in Wien. Von D. R — r. 97f., 198f.

Einige Worte als Erwiderung auf die Rezension meines Oratoriums in Nro 5 dieser Zeitung. Von Louis Spohr. 44f.

Der Zustand der Musik in Mannheim. Von Philokalos (Pseudonym). 324f.